جهاد فاضل

أسئلة الشعر

حوارات مع الشعراء العرب

الدار العربية للكتاب

أسئلة الشعر

حوارات مع الشعراء العرب

رقم الايداع 949

مقدمة

سُجّلتْ أعنف المعارك الأدبية في هذا الجيل على جبهة الشعر أكثر مما سُجّلت على أية جبهة أخرى لأسباب كثيرة في طليعتها تلك المكانة الخاصة للشعر في نفس العربي. فالشعر ليس فنه الأثير فحسب، بل هو جزء جوهري من مقوماته الروحية والوجدانية. ولأن الشعر بهذه الدرجة من الأهمية، فالعربي لا يعرف الحياد إزاء هذا الشاعر أو ذاك، أو إزاء هذا اللون من الشعر أو سواه. فالشعر يستدعي الحماسة والعصبية والانحياز. وإذا كان هذا هو حال العربي إزاء الشعر والشاعر، فإن حال الشاعر إزاء الشعر الآخر والشاعر الآخر أشدّ وأدهى..

ما من جيل بلغت فيه معارك الشعر أوجهاً كهذا الجيل. فمنذ ظهر الشعر الحديث في الخمسينات بدأت معارك قلما شهدت فترات هدنة: فمن مؤيد للانقلاب الذي قام به الرواد، معترف بشرعيته على أساس أنه مجرد اجتهاد على الشعرية العربية، إلى معارض له يعتبره اغتصاباً خالياً من أية شرعية، إلى فريق ثالث يرى أن كل ما يذكّر بالشعرية العربية كالوزن والقافية لا علاقة له بالشعر، وأن ما يُصطلح على تسميته بقصيدة النثر هو شكل الحداثة الشعرية الأوحد في هذا العصر. ولم تنحصر المعارك بالشكل الشعري وحده بالطبع، بل تعدّته إلى موضوعات كثيرة سواه.

ما هي أسئلة الشعر عند العرب اليوم؟ ما هي آفاقه؟ ما هي الحداثة الشعرية، أية حداثة؟ ما الذي يُعتبر من الحداثة وما الذي يُعتبر من سواها؟ ما هو الإبداع الشعري؟ كيف نلتمسه؟ كيف نميز بين الإبداع والبدعة؟ ما هو الفرق بين الحداثة والتجديد؟ ما هي البوصلة التي حكمت تجربة هذا الشاعر أو ذاك؟ كيف يروي كل شاعر تجربته؟

في الكتاب الذي بين يدي القارىء أجوبة كثيرة على هذه الأسئلة، ربما بعدد الشعراء أنفسهم، أجوبة متعددة متناقضة، متصادمة. روت الصوفية قديماً أن الطرق

إلى الله كعدد أنفس بني آدم. تماماً كالطرق إلى الشعر بنظرنا. فما من فنّ تتسع فيه الطرق والطرائق والتجارب والرؤى والأنظار كفن الشعر. ولكنه فن «نخبوي» بطبعه، وطالبوه كثر، إلاّ أن الواصلين إلى سرّه، أو المرتّمين العباقرة في ناديه، قلّة قليلة. كما أنه، برأي الكثيرين، فنّ موجّه لطبقة من المتلقين لديها استعدادات خاصة لتلقيّ الشعر، تماماً كالطبقة الخاصة التي تبدعه، أو تبدع البارع منه، على حد تعبير الشاعر الفرنسي بول ڤاليري الذي كان يعرّف الشعر بأنه فن البارع من الشعر. وإذا كان من نموذج فذ لهذا الشعر العظيم عند العرب، ينعقد عليه الإجماع، فهو المتنبي الذي أبدع مثل هذا الشعر، والذي لم تكن مصائر الشعر عنده منفصلة عن مصائر قومه وأمته.

أسئلة الشعر العربي في واقعه الراهن، وفي آفاقه المستقبلية، هي موضوع هذا الكتاب. فعلى صفحاته تنتشر حوارات شتّى أجريتها على مدى السنوات الماضية وأشعل قسم منها معارك وحرائق كثيرة لم تنطفىء حتى الساعة. وهي حوارات نلتقي فيها مع شعراء من مذاهب وأجيال شعرية مختلفة، ومن أقطار عربية مختلفة: من لبنان وسورية والعراق وفلسطين والجزيرة ومصر والسودان وليبيا وتونس والمغرب. ولذلك فهو كتاب شعري كما هو كتاب قومي وديموقراطي..

وإذا كان هذا الكتاب موجهاً إلى كل المعنيين بقضايا الشعر والأدب بصورة عامة، فإنه موجه بصورة خاصة إلى أجيال الأدب الجديدة. فهو يحمل إليهم تجارب أساتذة، وكلمات أساتذة يحسن حفظها كما يحسن تجاوزها. في تراثنا العربي تقليد كان يقضي بملازمة المريد لشيخه حتى يبلغ أشدّه، عقلاً وأدباً. هذا التقليد المضيء الغائب عن حياتنا الأدبية المعاصرة يذكّر هذا الكتاب به فيجعل من صفحاته مجلساً أدبياً جديراً بأن يقدم الكثير لهذه الأجيال الجديدة.

جهاد فاضل

مع أحمد دحبور

□ ما هي الثوابت في شعرك وما هي المتغيرات؟

ـ أعتقد أنني بعد مرور ٢٣ عاماً على صدور مجموعتي الأولى، وقد كان لي من العمر ١٨ عاماً، أستطيع أن ألتفت إلى الوراء وأحدق إلى وجهي في المرآة لأضبط بعض ما بقي من ملامحي وما اكتسبته من غضون وشيب يضرب الصورة، وذاكرة تحتشد بمختلف أشكال الصور.

منذ صغري كنت مفتوناً بالإيقاع وبما يمكن أن يكون منطلق الشعر. مع أن للشعر فضاء لا يحده منطق بالمعنى الرياضي وبالمعنى المحسوب في الموازين المسبقة لكتابته، إلا أنه يستطيع أن يحتفظ بمنطق ما. منطق اللامنطق إذا جاز التعبير. فالصورة لديّ تكاد تكون مسببة على ما فيها من دهشة وغرابة. وتنامي الفكرة أمر يعنيني فقد تجد في مطلع القصيدة لمحة وردت بما كنت أعتقد أثناء كتابتها أنه عفو الخاطر. لا أرى أن كرة الثلج تكبر شيئاً فشيئاً في عرق غنائي، ومع ذلك فإن هذا الغناء لم يكن نوعاً من الرخاوة العاطفية. بل كان أحد شرائح روحي إذا جاز التعبير. إذا كنت أرى أن روحي لها موشور ضوئي ما، فإن للغناء حصة أساسية فيه.

النص الغائب لديّ، بمعنى الإحالة على الثقافات التي كسبناها من قراءاتنا، من خبراتنا، من تلقين آبائنا، هو حاضر دائماً. منذ التضمينات البدائية في القصائد المبكرة لبعض الصور الإغريقية ـ وأنا في ذلك شأني شأن أبناء جيلي أقلد الرواد ـ إلى ثمرات الإفادة من التراثين المسيحي والمسلم. والنسبة إليّ هذا طبيعي. فأنا ابن شيخ وتربية مدرسة أرثوذكسية. إلى الإفادة من الموروث الشعبي. لكن هذه الإفادة لم تكن من باب التزيين أو التطريز. وما أذكر أنني استخدمت أغنية ما. أغنية شعبية ما. وبهدف الانصياع لحضورها في ذاكرتي أثناء كتابة النص. وإنما هذه الأغنية سرعان ما تتفشى في جسم النص وتأخذ نبضها العضوي فيه.

كذلك الأمر يصدق على التراث. وأحياناً يكون النص غائباً في بعض جزئيات الحياة التي رسخت في وجداني في فترة من الفترات.

أيضاً من الثوابت إذا كان من الممكن أن أورط الشعر في اصطلاح الثوابت، هناك قضية عمري. أي سؤال الوطن. لقد كانت علاقتي بهذا الوطن علاقة معقدة على نحو ما. ففي بداياتي عندما كنت تحت تأثير المدارس التي شاعت في الستينات في الشعر العربي، كنت أنأى عن أي ذكر لاسم فلسطين كما لو كان زج اسم الوطن في القصيدة يورط القصيدة في المباشرة والخطابية وما إلى ذلك. حتى إذا تقدمت خطوة وظهرت صورة الكفاح المسلح وازدهرت «الفلسطينية»، إذا جاز التعبير، وجدت أن فلسطين أصبحت ضابط إيقاع في القصائد التي كتبتها في الستينات والسبعينات.

ولقد كان عليّ أن أنتظر عقداً كاملاً ربما حتى أدرك أن المشكلة أيضاً ليست على هذا النحو. فليست القضية أن تذكر اسم فلسطين أو ألاّ تذكره. المهم هو كيف تقترب منها وتتعامل معها. لقد عبرت بأشكال مختلفة عن هذا الوطن فقدانه. الحوار معه. المعاناة في سبيله. اليقين من الوصول إليه. تماهيه في العالم. إلى آخر هذه الأسئلة التي تؤرّق شاعراً في مثل وضعي.

أما ما تساقط مني أثناء الطريق فهو كثير بطبيعة الحال. وحسبي أنني في مجموعاتي السبع أرى أنه ما من مجموعة جديدة لي ألا وفيها إضافة ما. نبرة جديدة. لهجة جديدة على لغتي السابقة. وغياب لهجات في مجموعات سابقة. طبعاً هذا الأمر لا يمكن أن يرى بالعين الفيزيائية المباشرة. ولكن صاحب العلاقة الذي يراقب طوله وازدياد وزنه أو ضعفه يستطيع أن يراقب نفسه ويدلي بحكم ما في هذا الشأن.

□ تحدثت عن غنائية ما. هناك من يقول إن هذه الغنائية من سمات الشعر في المجتمعات الرغدة أو المطمئنة. بينما في واقع فلسطيني وعربي متوتر ومعقد يمكن للدرامية أو للملحمية أن تكون أكثر تعبيراً أو أسلم أداة.

ـ لا أرى تناقضاً بين أن يكون الشاعر غنائياً ودرامياً في الوقت نفسه. ولعلي أشرت إلى نمو قصيدتي، وهذا إذا جاز لي أن أفسره ليس له إلا اسم واحد هو القصيدة الدرامية. وأعترف بأنني سمعت هذه الصفة تلحق بشعري لأول مرة عام ١٩٧٢ في مهرجان المربد الثاني عندما كان أستاذنا جبرا إبراهيم جبرا يناقش قصيدتي التي أسهمت بها يومذاك. فضبط شخصية الولد الفلسطيني الذي يدعو إلى الكلمة

التي حذفتها الرقابة وتدرج معاناته وتلعثمه قبل أن يأخذ قراره بإطلاق الصيحة وصولاً إلى الجلجلة التي لا بد له أن يرتقيها حتى يكون جديراً بميلاد من صعد الجلجلة قبل ١٩٥٤ سنة.

□ أي فلسطين غنيت في شعرك؟

ـ منذ منتصف الستينات كان بروز صورة الكفاح المسلح حالة احتفالية. لذلك كنت ترى تعابير من نوع عرس على الطريق الفلسطينية. وكان في هذا التعبير لون من ألوان التواطؤ بيني وبين القارىء. إن هـذا العرس هـو جنازة شهيـد. كنت أصغي في ذاكرتي إلى أغنية أمي في أعراس إخوتي بالهناء ومن الهناء ياهنية.. أغنية تقول هنا وأم الهنا وهنية.. كـل هذا الكـلام فرح. ولكن هـذا الفرح إذا سمعتـه يغني ستقع عـلى نشيـد حزين. وهـذا ما يجـري لدى كثير من الصحافيـين والسياح الأجـانب عنـدما يراقبون عرساً فلسطينياً. يـرون وجوهـاً فرحـة حتى إذا أغمضوا أعينهم سمعـوا غناء حزيناً.

كانت هذه علاقتي بالوطن في البداية تماماً كما كانت الأم تعبر عن فرحها بعـرس ابنهـا البكر بـالبكاء. استقبلنـا الثورة الفلسـطينية، عـودة الحضور الفلسـطيني المغيب، بخليط من زهـو وبكاء. وهذا البكاء غـير النـدب الـذي شاع لمـدة عشرين عامـاً قبل انتشار صورة الكفاح المسلح. حتى عندمـا جرت المجـازر المريعـة التي تعرض لهـا شعبنا العربي الفلسطيني كان هناك مـرارة. شعور بـالخذلان. وكـان هناك استنهـاض للضوء الكـامن في الروح العـربية رغم تعتيم المشهـد. ولكن لم يكن هناك بكـاء. لقـد ظلم الشعر الفلسطيني للمناسبة ظلماً بيناً وعظيماً عندما كان يوضع في خانات جاهزة. إن هذا الشعر فاجأتـه الدمـوع بعد المجـزرة الفلانيـة. وهذا شعـر الثورة والغضب بعـد المعركة الفلسطينية. هذا ليس صحيحاً.

□ **وكيف تقيم تعـامل الشعـراء الفلسطينيـين بصـورة عـامـة مـع الثـورة؟ هـل تعتبر أن هذه القضية العظيمة أنتجت شعراً عظيماً وأدباً عظيماً؟**

طبعاً الأمر سهـل. إذا كان الشـاعر يقـدم حصيلة حياتـه في شعـره فـطبيعي أن الشعراء الفلسطينيين قدموا، بشكل أو بـآخر، حصيلة حيـاتهم. حياة شعبهم. حتى شـاعرة بعيـدة مثل سلمى الخضراء الجيـوسي، رغم رومانسيتهـا في «العودة إلى النبـع الحالم»، تجد فلسـطين تطل من شعـرها عـلى هذا النحـو أو ذاك. حتى فدوى طـوقان

الباكية في مجموعتها الأولى «وحدي مع الأيام» تجد لفلسطين حضوراً لديها. حتى توفيق صايغ في مكابداته المسيحية الأوديبية في مجموعته الأولى. تجد أن هذا المسيحي الأوديبي هو فلسطيني. ليس فلسطينياً بمعنى الصراخ الوطني، وإنما بمعنى هذه الرقعة من الأرض التي تمت عليها آلام المسيح الذي له ترتيبه الخاص بشأن علاقته مع أمه. قل الأمر نفسه عن جبرا إبراهيم جبرا الذي كان متهماً في الخمسينات والستينات بأنه منصرف إلى «التموزيات» وأن ما يكتبه ترف ذهني. وما إلى ذلك من تعابير جاهزة كان يتهم بها بعض الشعراء آنذاك. أنت ترى أن «تموز في المدينة» هي عبارة عن قصائد في فلسطين. أو من وحي الشجن الفلسطيني..

هذا عن الشعراء الذين هم متهمون بأنهم بعيدون عن فلسطين. فما بالك بالشعراء الذين ولدوا ووقفوا عمرا في المحرقة الفلسطينية. مثل أبناء جيلي الذين ولدوا في المخيمات. وأبناء جيلي الذين ولدوا وترعرعوا في ظل الاحتلال، تحت بندقية الاحتلال؟

مهما حاولت أن أتزيا بأسئلة فلسفية، تأملية، ذهنية فلا أستطيع أن أنسى .أنه كان لي من العمر سنتان باليوم عندما خرج بي أهلي من حيفا. أبناء جيلي في العرب والعالم كان أهلهم يطفئون لهم الشمعتين. أما أهلي فكانوا يعدون لخرج صغير على حمار يضعونني ويضعون أختي عليه. مررنا بلبنان لنستقر في سوريا حتى عام ١٩٦٨. ثم تبعثرنا بعد ذلك. حتى لو كنت ذاتياً أبعد حدود الذاتية فلا بد لي أن أسجل ما جرى لي. لذلك ليس من المصادفة أن يتسم شعر أهلنا في الأرض المحتلة بالحرص على الذات. على البقاء «وصنت العشب فوق قبور أسلافي» يقول توفيق زياد. وقصائد أخرى لراشد حسين وحنا أبو حنا ثم الجيل التالي جيل محمود درويش وسميح القاسم وسالم.

كان المهم هو البقاء على الذات الذي هو خطر الانقراض. عقب البندقية في ظهره وفي سواعده.

أما نحن الجيل الذي ترعرع في المنفى إلى أن التقطته الثورة الفلسطينية. فلعلي أدلي بسر هو أننا تقريراً لا نتحدث عن العدو في الشعر. نتحدث عن الوطن. نتحدث عن النفس. نحول بيننا وبينه. حتى العدو هو صورة ذهنية. هو فكرتنا عنه لأننا لم نرَ عدواً بالعين الفيزيائية.

هذه مسألة مهمة وربما تواجه الروائي والقاص الفلسطين أكثر مما تواجه الشاعر، ولكنها حقيقة.

نتنقل إلى السؤال التاريخي عن مهمة الشاعر، وهذا ما يتعرض له الشاعر الفلسطيني غالباً بالسؤال، مهمة الشاعر. ماذا يكتب. ما هي جدوى الشعر؟ أيضاً تطور الوعي له دور في الإجابة عن تنضيد الأجوبة. في أواخر الستينات وأوائل السبعينات فرحنا لولادة الثورة. وكنا نعتبر أن الثورة تعني الجماهير والشاعر له دوره عند الجماهير. فنأتي إلى المخيمات ونرفع شعارات من نوغ الشعر في خط النار. قرر اتحاد الكتّاب الفلسطينيين آنذاك أن يرفع شعار «الشعر في خط النار». وليُجمع الناس تحت «خط النار». وليُجمع الناس تحت خط النار. كان الشاعر يصطدم بطموح الشعر العربي آنذاك في التطور والتعامل مع الرموز والإجابة عن الأسئلة التي تقترح على الشعر أن يكون جديراً باسمه وبين الجمهور البسيط ذي المستوى الواحد الذي يريد غرسه في القصيدة. هنا في هذه المرحلة، في أواخر الستينات ومنتصف السبعينات، ربما قدم الشاعر من حيث يدري أو لا يدري بعض التنازلات. كان يستخدم تعابير مباشرة، أو كان يلجأ إلى مفاتيح راهن على أنها ستفتح قلوب الجماهير. أو أحياناً كان يشعر بالعجز عن اختراق هذه الكتلة التي اسمها الجمهور. كان يكتب نصوصاً بالعامية أحياناً ليقرأها على الناس. هذا أدى إلى غلط في فهم الشعر وفي فهم علاق الشاعر بالشعر. لهذا قلت في مقدمة مجموعاتي السبع: الفرق كبر بين الشعب الذي هو محرك وصانع التاريخ وبين ما هو قاعة مهيجة لحماية الأعصاب في قاعة مغلقة.

□ **الهاجس الفني أو الشعري ما كان ينبغي أن يغيب إلى هذا الحد.**

ـ أنا أسجل ما جرى وكان علينا أن ننتظر عقداً كاملاً حتى تتغير طبيعة السؤال الفلسطيني ويكون الشاعر قد اكتسب خبرة وأصبح أكثر إخلاصاً للشعر ووجد أن العلاقة مع الجمهور أخذت أشكالاً مختلفة.

القصيدة الدرامية التي من شأن تسلسلها ومن شأن نموها أن يضيئا فرصة للجمهور المتنور لالتقاط مفتاح ما ومتابعة القصيدة. ولكن مع ذلك فإن الرهان ليس على هذا الجمهور الذي يصطاد مفتاحاً شعرياً. الرهان هو على تطور المجتمع بكامله. لا بد من التسليم بأن هناك حاجة إلى فئة موصلة بين الشاعر والجمهور. . لتكن النقاد.

ليكن الـوعي الاجتماعي. ليكن التعليم. ليكن التـدريب عـلى قـراءة الشعـر وفهم الشعر. نحن لا نستطيع أن نحب الموسيقى الكـلاسيكية قبـل أن ننفر منهـا ونتعذب ونضجر منها كثيراً في البداية حتى نألف الموسيقى وسريانها في قلوبنا. بعد ذلـك يمكننا أن نأخذ السيمفـونية التي نـرغب فيها دون خـوف. الجمهور لا يبـذل هذا الجهـد بشأن الشعر. يريد الشاعر جاهزاً، يريد أن يرى نفسه في القصيدة. الجمهـور الذي يصفق لا يصفق للشاعر. إنه يصفق لرغباته. لقدرته على جر الشاعر إلى مصيدته. وهكذا فإنه بقدر ما يكون الـوصول إلى أوسـع مساحـة جماهـيرية شعبيـة أمراً مـطلوباً وحيـوياً للشـاعر، يكـون مهماً أن يـظل هناك ثـابت لا يجوز التضحيـة بـه. وهـو المستـوى الفني وتـطويـر القصيدة من داخلها وداخل بنائها العام. وبالتالي تطوير الشاعر نفسه بنفسه.

□ هـل خضعت في يوم من الأيـام لتأثـير التنظيرات المختلفـة عـن الشعـر من حداثة وغير حداثة!

ـ أعترف بأنني خضعت لهـذا الابتزاز. أي للتصـور المسبق للشعر بغض النـظر عن المدرسة التي يصدر عنها هذا الابتزاز. مجموعتي الثانية: «حكاية الولد الفلسطيني» هي عملياً مجموعتي الأولى. لأن المجمـوعة الأولى التي كتبتهـا وأنا فتـى ليست سـوى شهادة على التمرينات. المجموعة الأولى كل ما فيهـا أنها سليمة العـروض ومتجانسـة في مداراتها. بسذاجة مدهشة كنت أعتقد أن ارتباط اسم الشـاعر بـاسم شاعـر كبير هـو امتياز له. وكنت حريصاً عـلى أن يقال عني إنني أقلد خليـل حاوي وأتعمـد أن أضع صورة تذكر به.

لكن المجموعة الثانية «حكاية الولد الفلسطيني» قدم لها الصديق الأستـاذ ناجي علوشي بعنوان «المدرسة الواقعية الثورية في الشعر والفن والأدب». ومـع أنني لم أكن قد استوضحت ما هي الهمـوم الفنية لهـذه الواقعيـة الثوريـة. إلا أنني أصبحت أشك في أنني أنتمي إلى حزب الواقعيـة الثوريـة حتى لو وجـدت نفسي بين مجمـوعة. وجـدت أن من شـأن أي مدرسـة أن تطمس المـلامح. فهؤلاء واقعيـون ثوريـون. وأولئك قـوميون اشتراكيون. وأولئك رمزيون. . أين أنا في هذا الزحام؟ وما هي الروائز التي تميز شاباً ينـاطح الصخـر من أجل أن يصـل إلى نبرتـه ومـلامـح روحـه من آخـر ضمـرت غفلة الروح لديه؟ تحت سقف الواقعية الثورية كنا كلنا سواء. ومنهـا إلى الاستلاب المشـترك. وربما كان، بحكم البروتوكول، الشاعر الأكبر سناً يرأس الجـماعة. . هـذا الانصراف

للشعر تحت وهم ثوريته ذكرنا بأشياء كثيرة إلا ماهية الشعر. وهكذا كان عليّ أن أطلق هذه المدرسة طلاقاً بائناً في مقال لا يخلو من نزق وطفولية عندما كتب شخص ما كتاباً بعنوان الشعر الفلسطيني المقاتل وجعل لي حصة في الكتاب تكاد تكون ثلثه كنموذج ذهبي للواقعية الثورية التي يريد. فكتبت أنني بريء من هذه الواقعية الثورية، وأني أبحث عن صوتي، وأني أعتذر من التراث العربي. إنه خزانتي، والتراث العالمي أيضاً هو جزء من أثاث ذاكرتي. وأن مدرستي الأولى هي الحياة.

أنا أؤمن ببساطة بحضور الشاعر في العالم. ليست عندي وصفة جاهزة عن كيفية الكتابة. قل ما تشاء. وربما أحافظ أخلاقياً كمواطن إذا كنت إنساناً صالحاً أو كنت غير صالح. أما بعد ذلك فإن الشعر سوف يتجسس عليك ويقدم لي تقريراً عنك. حتى رغم بروز الكليشيهات الجاهزة بمعنى أن حالة الشيزوفرانيا أن يكون الشاعر يعيش عالمنا ويكتب عالماً آخر. حتى هنا للشاعر حساسيته التي تكشف الأكذوبة. ولذلك أصبحت أكتب الشعر بطلاقة. وأشعر أنني أخف وزناً وأن الجمهور لا يقف على أصابعي. ولا يجلس على الورقة عندما أكتب.

من جهة أخرى فإن النظريات التزيينية الشكلانية كانت طبعاً تؤسس لإيجاد لغة شعرية. ولكنها استفحلت مع المنتصف الثاني للسبعينات إلى يوم الناس هذا.

هناك الشعراء المسترخون للتعابير الجاهزة وهم يصلون أحياناً إلى أبواب مسدودة. الذين يتحدثون عن لاغائية القصيدة هم أنفسهم يخوضون معارك أحياناً لتفسير ما اندرس من قولهم. إذن للشعر غائية ما. هدف ما. أنا لست شيخ كتاب حتى أقول أكتب في الموضوع الفلاني. للشاعر فضاء مطلق، ولكن في الحساب الأخير أين هنا من هذا الفضاء؟

الشعر شهادة. أخشى أنا من النظام العقلي الصارم الذي يفرض علينا هيكلية جديدة. عملية جديدة للشعر من حيث الغرض الشعري. أن تصف الواقع. أن تعبر عن معاناتك إزاءه. تنتهي بضرورة الثورة عليه. هذا شبيه بأن تبدأ بالوقوف على الأطلال، فالنسيب، فشرح متاعب الطريق وصولاً إلى الممدوح. هذه أخت تلك. وطالما شكوت بحجم صوتي من التقليدية الجديدة التي تفترس الشعر العربي المعاصر. لهذا لا أضع شرطاً - على نفسي على الأقل - ماذا أكتب وماذا لا أكتب، هذا يبعث على اليأس أو يبعث على التفاؤل، ولكني أفهم جيداً دور الناقد الذي يقاتل من أجل

أن يؤسس وعياً أو دوراً للشاعر. هذا مفهوم. أما عندما أكتب فأنا سيد نفسي. إذا كنت محبطاً أو مكسوراً لا أستطيع إلا أن أكون كذلك. هناك تعبير خطير لتوفيق صايغ في نص مبكر له: «أعرج وعرجاء لا يكوّنان صحيحاً». فإذا كان الواقع أعرج، وإذا كان الشاعر ذا عاهة، بمعنى أن يكون يائساً، فبالتأكيد أن علاقته لن تصنع معه علاقة صحية. الجميل في الشعر أن يكون معافى روحياً. أن يكون منحازاً إلى الهواء والشعر والجمال والفرح والوعود. ولكن لا يعني هذا أنها مواصفات مطلوبة لدخول جمهورية الشعر. الموقف هو الذي يحسم في الأمر ويصنف وينضد. وأنا أعتبر أن قراءتي لما يقوله هذا الناقد جزء من حياتي أيضاً. حتى هذا الزاد النظري هو جزء من حياتي، جزء من الظرف الموضوعي.

(الحوادث ١٥/٧/١٩٨٨)

مع أحمد سليمان الأحمد

□ كيف كانت نشأتك؟

ـ أنا أعتقد أنها كانت نعمة لي أن انشأ هذه النشأة العلمية والوطنية والقومية والإصلاحية في بيت والدي. فتحت عيني وبيتنا هو مدرسة علمية، وحامل لواء النهضة الثقافية والقومية في محيطنا. لماذا غيري، وقد عاش في هذه البيئة ـ قد لا يكون عاش في البيت ـ انتهج هذا النهج الآخر؟ هذه قضيته وليست قضيتي. ولكن كما أن في الحقل الوطني والقومي قام ناس خانوا وطنهم وخانوا تراثهم وخانوا استقلاليتهم، أيضاً يجب أن يكون مقابلهم في الحقل الأدبي ناس يحملون هذه الراية المنكسة نفسها مهما حاولوا أن يرفعوها، والمكسورة مهما حاولوا أن يظهروا على أنهم منتصرون.

هؤلاء الذين أرادوا أن يحملوا رايتها قرناء تلك المدارس الخيانية التي انكرها الشعب بجماهيره ثم قضى عليها. وأنا اعتقادي أن هذه المدارس ـ إذا سميناها كذلك ـ ينكرها الفن الحقيقي. ومهما بقيت، سيبقى دائماً في الحياة شيء شاذ، شيء خياني لنستعمل ما رُدّد أحياناً بشكل ضروري، وأحياناً بشكل يريد أن يخفّف من وقع هذه الكلمات التي نستخدمها في كل المجالات فلا تصبح جارحة أو قاسية كما يراد لها أن تكون في الواقع. إننا مهما استعملنا من كلمات جارحة وقاسية لا نستطيع أن نعبّر عن هذا الدور الاجرامي الذي تقوم به فئات معينة في الحقل الوطني والحقل القومي، وكذلك في الحقل الفني والثقافي.

يُخيل لي أن هؤلاء الشعراء، ومنهم أدونيس، يعيشون في الصحف والمنظمات التي وراء هذه الصحف، وفي نوع من الدعايات أكثر بكثير مما يعيشون في الانتاج الأدبي. أي أنك تسمع بهم، تسمع بنظرياتهم، تسمع بفحيحهم أو بنعيقهم المتزايد، ولكنك لا تقرأ العمل الإبداعي، وهم راضون بذلك لأنهم ليسوا مبدعين ولم يريدوا

عملاً إبداعياً، وإنما أرادوا تخريباً، وقد وصلوا إلى هذه النتيجة. يملأون الصحف، يهاجمون، يحاولون أن يجتذبوا الناس الضعاف. مرة قلت لاحد الأصدقاء: أنا لا أريد لأحد أن يقلدني، أنا لم أقلد أحداً. التأثر غير التقليد، ولا يوجد إنسان في الدنيا لا يتأثر. التأثر من طبيعة الحياة. أنا أريد لكل إنسان أن يكون مبدعاً، والعظيم أيضاً لا يمكن أن تقلده. تأتي إلى المتنبي فلا تستطيع أن تقلده، ولكن أن تأتيني بهذه الأسماء التي نتحدث عنها، التافهون هم الذين يستطيع كل تافه أو كل قاصر أن يقلدهم. والقاصرون هم الأكثرية لأن المبدعين هم الأقلية. القاصرون هنا يقلدون القاصرين، هذه تصبح مدرسة القاصرين. أما أن نقلد الشوامخ فهذه عملية صعبة وغير ممكنة فننصرف عنها. نأتي إلى الشاعر الكبير نشعر أننا لا نستطيع أن نقلده فننصرف إلى القاصر نقول: نعم هذا نستطيع أن نقلده. إذا اعتزّ بعض القاصرين بأنهم جذبوا إليهم عدداً من الذين يكتبون في الصحف، فهذا نوع من الارتزاق والتعيش وراءه أشياء كثيرة لا تعطي شرفاً.

□ نحب أن نعرف رأيك بشعراء سوريا المعاصرين: ببدوي الجبل ووصفي قرنفلي ونديم محمد وعمر أبو ريشة ونزار قباني وأدونيس، وبخاصة من الناحية الفنية؟

ـ أنا بشكل عام أتكلم دائماً عن الظواهر أكثر مما أتكلم عن الأسماء. عندما أتكلم عن ظاهرة التفاهة، عن ظاهرة الانسياق في تيار معادٍ لأدبنا وتراثنا، لا يهمني أن أقول إن أدونيس، أو سواه، وراءه، يهمني أن أهاجم الظاهرة بعينها. ولكن هذا لا يمنع من إبداء الرأي بهؤلاء الشعراء، ببدوي الجبل ونديم محمد وعمر أبو ريشة ووصفي قرنفلي وسواهم. هذه الأسماء جيدة وسيبقى شيء منهم للتاريخ. إن تميز بدوي الجبل عنهم هو أنه سيمدّ ظلالاً إلى المستقبل أكثر منهم، أي أنهم لن يستطيعوا أن يتجاوزوا المراحل التي سيجتازها شعر بدوي الجبل. عمر أبو ريشة كان له تأثير كبيرة في مرحلة من المراحل، وأنا واحد من الذين تأثروا به في فترة من الفترات. هذه أشياء لا أرى فيها ما ينال مني إذا قلتها. نعم لقد تأثرت بشعر عمر أبو ريشة في فترة من الفترات، من فترة ١٩٣٦ إلى فترة الخمسين. في الواقع أن عمر أبو ريشة أنهى نفسه في عام ١٩٥٣ كشاعر رغم تألقه في فترة من الفترات.

وصفي قرنفلي أيضاً شاعر كان له دوره في مرحلة من المراحل، وقد ظلت له هذه

القيمة عندما ندرس مرحلة ما. هل استطاع أن يجعل منها قضية عامة؟ نعم في قسم من شعره استطاع أن يرفعها إلى مجال إنساني ومجال شمولي.

نديم محمد شاعر رومانسي عذب خصوصاً في ديوانه (آلام). فهو يعبر عن مشاعر إنسانية ذاتية، ولكنه استطاع أيضاً أن يرفعها إلى مجال الشمولية والإنسانية. إن الشعور الذاتي إذا بقي محصوراً ولم نستطع أن نجعل منه هذا الشعور الإنساني يبقى صيحات ألم أو فرح مضحكة في حاليتها، ولا تمسّنا نحن. ولكن الشاعر هنا جعل منها قضية إنسانية. وقد استطاع بهذا القسم من شعره أن يفعل هذا.

□ ونزار قباني؟

- نزار قباني في مرحلة من المراحل، ليس في شعره الأول، ولكن في شعره الأوسط استطاع أن يجد لوناً من لغة الحياة البسيطة السطحية. هو لم يكن في حياته شاعراً عميقاً، ولم يكن في حياته شاعراً مثقفاً. ولكنه كان معلماً في استخدام الكلمات، وفي الالتفات حواليه، واقتناص ما يريده شبه المثقف البسيط. وقد رافقته في فترة من الفترات دعاية كبيرة منذ إنطلاقته. كبار شخصيات سوريا السياسية والأدبية المحترمة مثل منير العجلاني رافقوا وتعهدوا إنطلاقته. الجو الدمشقي ثم ظروف معينة عملت لمصلحته، وبعد ذلك علاقاته تطورت.

قلت إن عمر أبو ريشة توقف كشاعر عام ١٩٥٣، الحقيقة لا أدري متى توقف نزار قباني. ولكني أذكر أنه منذ خمسة عشر عاماً على الأقل أصبح نزار قباني شاعراً عادياً، ولا يجدر بشاعر يحترم نفسه أن يقول شعراً بعد ذلك الوقت. لقد كان الأحرى به أن يتوقف عن قول الشعر نهائياً وليس في ذلك مسبة أو عار. لقد اعطى ما يستطيع إعطاءه. أما أن يتابع نفوذه ونفوذ من وراءه فهذا شيء آخر. أي إنسان يستطيع أن ينشر وأن يتابع. هو بنفوذ اسمه أو نفوذ آخر يستطيع أن يجر صحفاً معينة وكتاباً معينين إلى خلق ضجة حوله خصوصاً في الصحافة اليومية والأسبوعية التي يهمها أن تملأ حقولها أكثر مما يهمها هل هي تؤدي رسالة حقيقية..

هذا رأيي في القباني. إنه متوقف منذ زمن طويل عن قول الشعر. ما كتبه في فترة سابقة له نوع من النكهة الخاصة، ولكنه ليس شاعراً كبيراً، ولا يمكن له في حياته أن يكون شاعراً كبيراً ولا شاعر أمة. هذا شيء آخر تماماً.

عن أدونيس، سئل مرة أخي بـدوي الجبل عنـه. بدوي الجبـل كان يجـامل أكـثر مما أنا أجامل. لم يكن بدوي الجبل يريد أن يجرح إنساناً على الإطـلاق. ولكن عندمـا يجب أن يقول كلمته، وعندما يرى أن هذه الكلمة سيكون لها نتائج وعواقب، فهو لا يتردد أن يقول هذه الكلمة ولو قادته إلى الردى. هـذه أشياء أشهـدها لـه رغم مجاملتـه أحياناً.

سئل بدوي الجبـل عن أدونيس فأجـاب: لو أراد لكـان شاعـراً. . لقد انـطلق انطلاقة معقـولة، لغتـه كانت جيده. وقد يكـون قرأ قسـماً كبيراً من شعـرنا الـتراثي، وثقافته العربية جيدة، وقد إنطلق من جيل يكثر فيه الشعراء ويكثر فيه الذين يحسنـون اللغة.

«لو أراد لكان شاعراً» هذا كلام بدوي، رأيي أنا أنـه لو استـطاع لكان شـاعراً. أنا لا أريد أن أمسه، ولكن في رأيي هو ليس شاعراً، إنه يتسلّى بـايجاد بعض البـدع، وفي تـاريخنا الكثـير من البدع. شعـر أدونيس نـوع من بـدعـة، والبـدع لا تنتصر. قـد تبقى. هناك بدع عجيبة غريبة في أمتنا وفي سواها من الأمم في العـالم. ونحن ندهش لها أحيانـاً. وقد يكـون لها أنصـار، ولكنها بـدعة. وفي البلدان المتقـدمة تجـد للبدعـة أنصاراً. هو من أصحاب البدع التي قد تعيش، ولكن لا قيمة لها في تاريخ أمة.

مرة كنا جالسين عند بدوي الجبل وكان هناك أحد الشعراء التقليديين الكبار في سوريا ـ لا أريد أن أذكر اسمه الآن. طلب منه البدوي أن يسمعه شعراً. قرأ وإذا به في أحـد الأبيات يكسر الـوزن بشكل واضـح جداً. أنـا استهجنت أن يكـون شـاعـر يكتب من أربعين عاماً، وهو معروف، ومن حلب، وكان يـأتي في الشهرة بعـد عمر أبـو ريشـة في حلب. قلت له: هـذا البيت مكسور. قـال: لا. أبداً والحكم بيننـا بدوي الجبل. . قال له بدوي الجبل: إقرأه. قرأه. البدوي قال: لا. إنه غير مكسور. قلت أنا: إذا قال بدوي الجبل، أو لم يقـل بدوي الجبـل، إنه بيت مكسـور، لأن العروض هـو علم والعروض يقـول كذا. . ولأجلك أنت أصلح البيت. بـدوي الجبـل جـامله فقال له: لا. البيت صحيح، وهو يعلم أنه مكسور. .

ذكرت ذلك لاشير إلى مجاملة كانت تشوب تصرفات بدوي الجبل.

☐ كثيرون ممن درسوا «حـالة» أدونيس وأسبـابه المـوجبة في مـواقف الشعوبيـة والغلوّ التي وقفها ويقفها يقـولون إن وراء كـل ذلك شعـوراً حاداً بمظالم، صحيحة أو

غير صحيحة، وقعت في التاريخ بحق أسرته. فهو سجين هذا الشعور الذي كان من الأجدر به أن يعالجه ويشفيه لا أن يحكم حياته الأدبية على النحو الذي حكمها. .

ـ أنا انفي أنٍ يكون هناك مظالم حدثت، أو أن شعوراً ينبغي أن يؤخذ به. بالنسبة للانطلاقة الأولى لأدونيس التي كانت عبارة عن نهج غير عروبي، وبالتالي غير وطني وغير إسلامي، هل يمكن أن نردها إلى واقع محلي في بيئتنا في الجبل العلوي؟ أنا أنفي ذلك نفياً باتاً. لو كان مرد ذلك إلى واقع محلي لكان الأجدر أن يقع به الشعراء الذين لم يغادروا هذه المحلة. إن شعر هؤلاء هو من الوطنية والعروبة والتمسك بالتراث العربي الإسلامي بشكل مدهش. هذا واقع لا يشذ عنه أحد في معرفتي على الإطلاق رغم أنهم بعشرات العشرات إن لم أقل بالمئات. إذن هذه ننفيها من الأول.

أدونيس إنطلق إنطلاقة تقليدية يمدح الحاكم. القى قصيدة في طرطوس مرحباً بشكري القوتلي ولا أدري هل هو الذي كتبها أم كتبها له أبوه لأن أباه كان شاعراً نظاماً ينظم الشعر. لا أدري إذا كان هو الذي كتبها، ولكن هو الذي القاها أمام شكري القوتلي ومنها: إذا حذفوا لاماً وياءً من اسمه بدت قوة لا يستطاع لها ردّ. . إلى آخر ذلك. القوتلي من رؤسائنا ولكن ثقافة القوتلي كانت محدودة. وجد من قال للقوتلي الذي كان يقوم بزيارة للمحافظات إن هذا الشاعر الشاب من الأرياف، فأحبّ أن يساعده. أمر بتعليمه. عهد بتعليمه لنائب طرطوس ابن محمود عبد الرزاق وكان شاباً مثقفاً وغنياً. وتعلم أدونيس ولا أريد أن أؤرخ له ولا يهمني. أنا لست مؤرخاً ولست ناقداً. إنني أحاول أن أفسرّ لماذا هذا الشذوذ فيه. هو غاب عن سوريا بعد ذلك. كان في الحزب القومي وحكم عليه ودخل السجن. ثم ذهب إلى لبنان. كان من ضمن أعضاء مجلة «شعر». أنا كنت من الناس الذين رفضوا أن ينشروا فيها رغم أنهم نشروا لي مرة فيها قصيدة من تلقاء أنفسهم وكانت نشرت في مجلة أخرى. أنا لم أرض عن ذلك ولا إخواني أرادوا أن أتعاون معهم. وقد اضطررت يومها للقول إنني أنا لم أنشر لديهم.

هناك أمور ربما يجب أن تترك للتاريخ أكثر مما يُفترض أن تعالج الآن. أنا دائماً كان يحيرني شيء. في فترة معينة، على سبيل المثال، أدونيس كان سورياً قومياً، ثم أصبح شعوبياً بشكل رهيب، ثم أصبح معادياً للإسلام بشكله الحضاري. بشكله التراثي، ويلجأ إلى أنواع من البدع. وهناك وجهات أجنبية. أنا الذي أثار دهشتي في تلك المرحلة ولم أجد له تفسيراً أن الصحافة الشيوعية والحركة الشيوعية قد تبنته، بما

فيها صحافة الاتحاد السوفياتي ووسائله الإعلامية. هذا غريب بحاجة إلى تفسير. في حين أننا كنا من الشعراء المعروفين وكنا من أصدقاء الاتحاد السوفياتي بشكل واضح، ولكن طبعاً محافظين على استقلاليتهم وقوميتهم. الصحافة الشيوعية العربية والعالمية انصرفت إلى تأييد أدونيس الذي كان في ماضيه المعادي الأكبر للشيوعيين والاتحاد السوفياتي. انتم طبعاً تعرفون كتابه عن باسترناك في حين كان الكتاب التقدميون يدافعون عن الاتحاد السوفياتي ويحملون على الدعاية الغربية التي أرادت أن تصنع من باسترناك أو من سولجنيتزين أو سواهما نجوماً مضيئة في سماء الاتحاد السوفياتي. كان الكتاب التقدميون يهاجمون الغرب لاستغلاله هذه الأسماء. في هذه الفترة كان أدونيس الشاعر العربي الأول عند الصحافة الروسية أو الصحافة الشيوعية العربية بما فيها بشكل خاص الصحافة اللبنانية. في إحدى المرات كان حسين مروة يلقي محاضرة في اتحاد الكتاب السوريين، وقد انسحبت أنا من المحاضرة رغم صداقتي له لأنها كانت محاضرة أدونيسية مؤسفة في الواقع. وقد دهشت لذلك مع أنهم هم الذين كانوا يلومونني عندما صدرت لي قصيدة غزلية في مجلة «شعر» قصيدة غزلية كتبتها كما أتذكر في فارنا أو صوفيا في بلغاريا سنة ١٩٥٧. ومع ذلك تعرضت لهجوم شديد من أصدقائي لأن القصيدة نُشرت في «شعر» وقد نشروها كما ذكرت لكم دون علمي. كانوا يريدون أن يقولوا ضمناً إنهم «ربحوا» أحمد سليمان الأحمد لحركتهم.. انقلبت الأمور وأصبح الشيوعيون وفي طليعتهم حسين مروة يسيرون في ركاب أدونيس. أنا أرد ذلك إلى فترات معينة. الآن ليس وقت بحث الأفكار والمبادىء الشيوعية وغير الشعوبية، في هذه العجالة، ولكن يُخيل إليّ الآن أنهم رأوا في أدونيس وسيلة من الوسائل لتهديم التراث العربي الإسلامي وقد ساهم الرجل من البداية إلى النهاية في هذا السبيل مساهمة معروفة ومنكرة معاً. وليس لدي من جواب آخر.

اعتقادي هو أن هناك بعض الأشخاص الذين ليس لديهم الإبداع الكافي لأن يكونوا شيئاً في الحياة، فوجدوا أشكالاً تضمن لهم، حسب ظنهم، الخلود دون أن يضربوا بفأس لحفر أساسات بناء أو صرح هذا الخلود، ينفذون إلى قمة الأولمب بقفزة بسيطة بواسطة قوة نافذة دون أن يتكلفوا لا المعاناة ولا التدريب ولا المشقة. مثلهم مثل بعض السياسيين الذين يذلون شعوبهم بابخس الأثمان، فيحكمون بضمان من الأجنبي وانصياعاً لأوامره. يعملون لازدهار أسمائهم كما يتصورون، ولكنه كما ترون ازدهار ملطخ بالعار في الواقع.

□ **بالفعل هو ظاهرة غريبة في الشعر السوري وفي تراث عشيرتكم بالذات. أنتم شاعر قومي عربي، بدوي الجبل شاعر العروبة والوطنية والإسلام. نديم محمد. . . في التاريخ المكزن السنجاري والمنتخب العاني لم يكونا أبداً مثله. ماهي إذن أسباب هذا الانحراف؟.**

ـ هذه الملاحظة هي وحدها الدليل على أن هناك قوى منظورة وغير منظورة هي التي تجعل منه هذا الشخص «الضدّ». إنه كما تلاحظ ليس ذلك المبدع العظيم. إن الدعاية تصنع منه شخصاً مبدعاً ولكن في ميزان العطاء فهو ليس كذلك أبداً. أنه لا يقاس أبداً بالشعراء الكبار، لا ممن ذكرت ولا من سواهم.

هذه الجهات المنظورة وغير المنظورة، المعروفة وغير المعروفة، ونحن نعرفها، كما تسعى لتلميع أدونيس وأمثاله، فهي في الوقت نفسه تسعى للتعتيم على الآخرين الكبار. عندما عدنا مرة من الجزائر، حيث القينا قصيدة، كتب حسيب كيالي كما أذكر جيداً: «الذي يحيّرني ويمضني أن شاعراً كبيراً مثل أحمد سليمان الأحمد لا نرى ناقداً يكتب عنه، في حين أن الآخرين، وهم يقصد من هم في حكم أدونيس، يملأون الصحف. هذا شيء يحيّر ويمض ويجب أن يُدرس».

أذكر مرة أنه صدر لي ديوان بالفرنسية وقد صدر بشكل فخم في فرنسا في سنة ١٩٨٦ وإذا به في سنة ١٩٨٩ يُهاجم في إحدى الجرائد الهزيلة لماذا؟ لأنه ديوان لأحمد سليمان الأحمد تُرجم إلى الفرنسية. «هل يعتقد الدكتور أحمد أنه إذا تُرجم له ديوان إلى الفرنسية أصبح عالمياً؟». في حين أنه تنقل في مطلع كل شمس دواوين عديدة إلى كل لغات العالم. . هناك كتب عربية لا تُحصى قد نُقلت إلى الأجنبية. لم يزعجهم إلا نقل هذا الديوان إلى الفرنسية. . لا شك أن هناك جهات ما فرضت عليهم أن يهاجموني.

ذكرت مرة، في حوار لي، أنني لا أفكر بجائزة نوبل، كما ذكرت في هذا الحوار أنه لا شك أن هناك ثلاثين كاتباً عربياً يستحقون هذه الجائزة، ولكن لا يُعقل أن تُمنح لهم جميعاً. بعد أيام هاجمني هؤلاء، وقالوا: أحمد سليمان الأحمد يرفض جائزة نوبل. في حين أن شاعراً من نوع نزار قباني يقول في إحدى المجلات: «لقد احتللت لندن ساعة ونصف»، دون أن يتهجم عليه أحد إصلاقاً. والقباني كما تعلم وراءه شخصيات ومنظمات. . وليس ورائي أحد.

(الحوادث ٢٠/١٠/١٩٨٩)

مع أحمد عبد المعطي حجازي

□ هل في مصر الآن شعر أم عقم شعري؟

ـ أظن أن الشعر العربي يمر بمرحلة صعبة ليس في مصر وحدها، ولكن في معظم الأقطار التي ساهمت مساهمة كبرى في تاريخ الشعر وقدمت الجوانب الهامة في تراثه. فمثلاً في مصر هناك قحط شعري، هناك أسماء كثيرة جداً في مصر الآن. عشرات الأسماء لشعراء جدد، وهناك مجموعات شعرية وكراسات تصدر، وهناك كلام في نقد الشعر، ولكن المواهب الكبرى التي عرفناها لم تتكرر، لا أقول فقط في الخمسينات والستينات، بل حتى منذ أواخر القرن الماضي: الأجيال المتعددة المتعاقبة من الشعراء المصريين، جيل الإحياء: البارودي، شوقي، حافظ، إسماعيل صبري، محرم، نسيم، الكاشف، ثم بعد ذلك الجيل الذي تلاه، العقاد، المازني، شكري، ثم جيل مدرسة أپولو، وأخيراً الجيل الذي ظهر في الخمسينات والستينات. في الأعوام العشرة الماضية، أو بداية من السبعينات، لم تعرف مصر موهبة كبيرة ظهرت في هذه المرحلة الأخيرة. هذا أيضاً يمكن أن يقال إلى حد كبير عن العراق مثلاً، وهو بيئة شعرية كبرى وضخمة ومؤثرة وغنية، لا أتحدث طبعاً عن إضافات العراق للشعر العربي منذ القرون الإسلامية الأولى، ولكن فقط أتحدث عما قدمه للشعر الحديث وللشعر المعاصر. فأنت تجد أن جيل الإحياء أيضاً ظهر في العراق، ساهم مساهمة كبرى في حركة إحياء الشعر العربي في هذا العصر، كما نجد عند الكاظمي مثلاً، ثم في الجيل الذي تلاه مباشرة، جيل الرصافي والزهاوي، ثم في الجيل الذي تلا هذا الجيل: بعض الرومانطيقيين الذين ظهروا في العراق كإبراهيم الوائلي، وحسين مردان على سبيل المثال. وأخيراً هذا الجيل العبقري الذي بلور حركة التجديد وقدم النماذج الأولى المكتملة في القصيدة الحرة أو القصيدة الجديدة، وأقصد جيل السياب والبياتي ونازك وبلند الحيدري. ثم ظهر جيل آخر بعد هؤلاء يتمثل في سعدي يوسف وحميد سعيد وسامي مهدي وعلي جعفر العلاق، لكننا لا نسمع عن جيل معاصر أو جيل

أخير ظهر في السنوات العشر الماضية. فترة السبعينات والثمانينات فترة قاحلة كذلك في العراق. ربما لا يكون الأمر على ما هو عليه في مصر، ولكنه في النهاية يشبه أن يكون أيضاً قحطاً شعرياً في العراق. أتصور أن الأمر كذلك أيضاً في سوريا ولبنان. فليس هناك جيل جديد من الشعراء، لا السوريين ولا اللبنانيين، باستثناء الجيل الذي ظهر في جنوب لبنان، وهذا جيل أنا أعتقد أنه امتداد لجيل الشعراء الفلسطينيين أكثر من أن يكون امتداداً للأجيال التي ظهرت في إطار ما اسميه مدرسة بيروت الشعرية. مدرسة بيروت الشعرية التي اهتمت اهتماماً خاصاً بالتقنيات الشكلية وبجماليات اللغة، والتي حاولت أن تكون حلقة وصل بين شعرنا وبين الشعر الأوروبي، والتي انتجت لنا شعر جبران من ناحية وشعر سعيد عقل وشعر صلاح لبكي، وإلى حد ما شعر أمين نخلة، هذا الجيل المتأنق، مدرسة الصنعة والأناقة والزخرفة. أقول باختصار إنه أيضاً في لبنان وسوريا هناك قحط شعري.

السؤال إذن مطروح على حركة الشعر العربي كلها، وليس مطروحاً عليها في مصر وحدها. . . مطروح عليها في كل مكان.

أنا أتصور شخصياً أن الأمر يتعلق بوظيفة الشعر العامة، ومكان الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، ومكان هذه الثقافة من الحركة الوطنية.

لا شك أن الحركة الوطنية العربية، أو سمّها ما شئت: المد القومي العربي، الثورة العربية. . هذه الحركة تعرضت لتصدعات عنيفة جداً، وقاسية للغاية منذ عام ١٩٦٧، أي منذ هزيمة ١٩٦٧، وتعرضت لهذه الهزيمة فانهارت آمال كثيرة من الآمال التي كانت بمثابة محرك للعمل الثقافي العربي. ووقود لهذا العمل. تعرضت هذه الحركة أيضاً لتصدعات عنيفة من جراء الممارسات غير الديمقراطية التي عرفناها في كثير من أقطارنا العربية. هذه الحركة أيضاً تعرضت لهذه التصدعات نتيجة نمو النزعات العرقية والطائفية والعنصرية في بلادنا، ولذلك تستطيع الآن أن تفهم لماذا تراجعت حركة التجديد الشعرية، لأن هذه الحركة انطلقت أساساً من بيئة فكرية واجتماعية وسياسية همها الأول هو التقدم والتجديد والثورة والتغيير.

من المعروف أن القصيدة الجديدةولدت في أعقاب نكبة عام ١٩٤٨، نكبة فلسطين. ومن المعروف أنها نمت وازدهرت في بيئة الخمسينات والستينات التي عرفت مداً وطنياً وقومياً وثورياً واجتماعياً ويقظة شاملة في أقطارنا كافة.

أظن أن الأمر متعلق بهذه المسألة، ولعلنا قادرون في المستقبل، عن طريق إدراك هذه الحقيقة، أن نبين أن القصيدة العربية كما هي الآن سارت في تيار آخر، أو اتجهت اتجاهاً آخر هو اتجاه التصنيع والزخرفة اللغوية والانغلاق في الألعاب الشكلية التي من شأنها أن تؤدي بالقصيدة إلى طريق مسدود وأن تصل إلى نقطة كنا قد غادرناها منذ زمن طويل، وهي خطر التقليد، لأن التقليد الذي نرى أن الشعراء الجدد، الأجيال الجديدة من الشعراء، كلهم متورطون فيه بوعي أو من غير وعي، هذا التقليد هو الذي ثارت عليه أجيال من الشعراء العرب في هذا العصر لكي تخرج من شعر الانحطاط، لكي تصل إلى شعر جديد، إلى ترسيخ فكرة الإبداع والتجديد والخروج. هذا كله مع الأسف الشديد نصل إلى هدمه، والخروج عليه، وخيانة مثله. والغريب أننا نرى أن هؤلاء الذين يقلدون هم الذين يرفعون أصواتهم بشعارات التجديد والخروج والإبداع واللغة الجديدة والحداثة إلى غير ذلك.

□ كنت صديقاً للشاعرين الراحلين صلاح عبد الصبور وأمل دنقل. هل يمكنك أن تتحرر قليلاً من الصداقة لتجيب على سؤال محدد هو: ما الذي يبقى منهما؟

- يبقى من صلاح عبد الصبور الكثير، لأن صلاح عبد الصبور قبل كل شيء هو رائد هام من رواد حركة التجديد الشعرية المعاصرة. وهذا العمل الريادي له قيمتان: قيمة تاريخية لا تزول لأنه سابق، وقيمة فنية في ظني أيضاً أنها سوف تبقى.

صلاح عبد الصبور ساهم مساهمة كبيرة في خلق لغة شعرية جديدة. ومساهماته في ذلك تظهر قبل كل شيء في اكتشافه لشعرية اللغة العادية واكتشافه لأهمية العناصر المحلية في تراث الشعر العربي الفصيح، أي العناصر الشعبية، كما نجد خاصة في دواوينه الأولى. صلاح عبد الصبور اضاف أيضاً اضافة لا تتكرر. وفي ظني أنها ريادة جديدة. كذلك في مجال المسرح الشعري.

صلاح عبد الصبور شاعر كبير وسوف يظل له مكانه في تاريخ الشعر العربي من ناحية، وفي وجدان قارىء الشعر من ناحية أخرى، وهو لا يزال مؤثراً حتى الآن.

أمل دنقل تبرز أهميته واضافته الكبرى كذلك في حركة التجديد في لغته الخاصة.

وإذا كان صلاح عبد الصبور ينطلق من هموم وموضوعات كبرى يعالجها بلغة شعبية، إذا أمكن القول، فأمل دنقل كان يعمل العكس تماماً. لقد كان ينطلق من

هموم صغيرة، وموضوعات لها طابع ربما محلي، ولكن لغته كانت لغة فخمة، لغة وثيقة الاتصال بلغة الشعر العربي في أزهى مظاهرها، في أجمل صورها. شاعر استطاع أن يعرف العروق الخفية التي تمده بدم آبائه وأجداده من كبار الشعراء القدماء. وهو الشاعر الذي استطاع أن يتغلغل في خفايا المدينة، في حياتها السرية الخفية غير المنظورة.

في ديوان أمل دنقل تجد هموم الموظف الصغير، والراقصة العجوز، وتجد صوراً من مقاهي المدينة، ومن ليلها، ومن نهارها المليء بالمشاكل الصغيرة. المليء بشخصية المدينة الخاصة. التي يتحدث عنها أمل هي بالطبع مدينة القاهرة وإن كانت قد تحولت في شعره إلى مدينة يمكن أن تكون أي مدينة عربية أخرى، بل يمكن أن تكون أي مدينة في العالم.

□ قيل الكثير عن تلك الليلة الحزينة التي انتهت برحيل صلاح عبد الصبور. وقد قرأنا لك بعض ذكرياتك عنها. أرملة عبد الصبور، السيدة سميحة غالب، تقول انكم وصحبكم في تلك الليلة وقفتم موقفاً سلبياً من صلاح، وأنه لولا هذا الموقف السلبي لما كان صلاح قد مات!

ـ لقد كتبت عن هذا اليوم الأليم في مجلة «الكرمل» بشيء من التفصيل، وأنا طبعاً أعذر زوجة صلاح عبد الصبور فهي سيدة تألمت كثيراً لوفاة صلاح. ونحن تألمنا كثيراً، ولكن آلامها هي، لا أقول أكثر، وإنما أقول على الأقل إنها من نوع آخر تماماً. نحن فقدنا صلاح عبد الصبور الصديق والشاعر. القيمة الثقافية الكبيرة. وهي فقدت زوجها وفقدت رفيق عمرها وفقدت والد أطفالها. هذا شيء آخر. هذا ألم من نوع آخر. لذلك يمكن أن تكون شهادتها متلونة بهذه المشاعر الأليمة. ربما كانت تعتقد أن من واجب أصدقاء صلاح عبد الصبور أن يفعلوا شيئاً لانقاذه، ولكن ما حدث لم يكن ليترك أي مجال لانقاذ رجل تعرض لنوبة قلبية مفاجئة قضت عليه في الحال. وقد علمت فيما بعد أن هذه النوبة لم تكن الأولى بل سبقتها نوبتان قلبيتان، ولا أدري لماذا لم يحاول صلاح عبد الصبور أن يعالج نفسه، أو لماذا لم تحاول زوجته كذلك أن تذهب به على الأقل إلى الطبيب في هاتين النوبتين السابقتين، وقد وقعت احداهما في منزله، والأخرى في منزل صديقه وصديقنا الأستاذ فاروق خورشيد.

من الذي وقف الموقف السلبي؟ لم يقف أحد موقفاً سلبياً. هذا غير صحيح، لأن صلاح عبد الصبور كان ضيفاً عندي في منزلي، وأياً كان الأمر ربما يكون لي

موقف شعري خاص، أو موقف فكري خاص، أو موقف سياسي خاص، لكن هذا كله يكون بين الأصدقاء الأعزاء ولا يسبب ما يمكن أن يؤدي إلى وفاة رجل. ليست إطلاقاً لموقف أي من الموجودين، أو من الذين كانوا موجودين، علاقة بما حدث لصلاح عبد الصبور، بشهادة الطبيب الذي أشرف على محاولة انقاذه، وهو أستاذ القلب في كلية الطب. لقد قال إن هذا كان سوف يحدث حتى ولو كان صلاح عبد الصبور في منزله، لو كان يقود سيارته، لو كان في أي وضع، لو كان نائماً. . . في أي وضع كل هذا سوف يحدث.

المسألة إذن لا علاقة لها بأي موقف سلبي اتخذه أحد من الموجودين، بمن فيهم الفنان بهجت عثمان الذي احتد في حواره مع صلاح عبد الصبور.

أنا من أكثر الذين يعلمون أن صلاح عبد الصبور لم تكن له علاقة سياسية بنظام الرئيس السادات. صلاح عبد الصبور كان موظفاً كبيراً في الحكومة المصرية. هذه الحكومة التي كان يستوي بالنسبة إليه أن تكون في هذا الموقع السياسي أو في ذلك. بمعنى أن هذا لم يكن يؤثر على مكانه الوظيفي، على وظيفته، طبعاً كانت له آراء سياسية. وربما كانت تختلف مع بعض آرائي. ولكن صلاح عبد الصبور مثقف وطني وأنا لا أعتقد اطلاقاً أنه وقع في اخطاء كبرى يمكن أن نشير إليها. كان مجاملاً، صحيح، وأيضاً المرحلة الأخيرة التي عاشها في حياته كانت مرحلة مثبطة للهمم. ومرحلة محطمة للآمال، مرحلة تشييع الياس والاحباط والحزن العميق والاحساس بالفقدان والخسارة. هذا كله صحيح وربما كان من واجب صلاح عبد الصبور في ذلك الوقت أن يكون أكثر صلابة، لكن أخطاءه ليست أخطاء شخص واحد، إنها اخطاء الجميع. كل أبناء هذا الجيل لا بد أنهم قد وقعوا في هذا الخطأ أو في ذاك من المسائل التي يمكن أن يكون حولها خلاف. لا بد أن تكون له نظرة خاصة، ولا بد أن تكون لغيره أيضاً نظرات أخرى. وهذا كله يمكن أن يؤدي إلى حوار، يمكن أن يؤدي إلى تمايز في بعض المواقف، إلى غير ذلك. ولكن لا يستطيع أحد أن يقول إن صلاح عبد الصبور وقع في خطأ كبير خاص. مثلاً فيما يتصل بموضوع معرض الكتاب، والكلام عن مقابلاته مع كتاب اسرائيليين، إلى غير ذلك. أنا أعلم أنه كان يتهرب من كل هذا، وأن موقفه في معرض الكتاب فرض عليه فرضاً. وهو أيضاً يحاول أن يعارض، وقد عارض بالفعل في مسألة إشتراك اسرائيل في معرض الكتاب الدولي في القاهرة، في سنة ١٩٨١ على ما اتذكر.

إذن الأمر يتعلق باختيارات جائزة، ولم يكن مطلوباً من صلاح عبد الصبور، أو لم يكن مطلوباً من كل المثقفين المصريين أن يغادروا مصر إلى الخارج حتى ينجوا من هذه المآزق التي فرضت عليهم والتي لم يستطيعوا جميعاً أن يواجهوها مواجهة إيجابية. واجهها بعضهم مواجهة سلبية، كما واجهها آخرون مواجهة ايجابية. وعلى كل حال، لم يبق لنا الآن من صلاح عبد الصبور إلا شعره. وشعره ليس قيمة فنية فحسب، وإنما قيمة إنسانية كبرى كذلك. وهو شاهد على أن صلاح عبد الصبور عاش حياته أميناً مع نفسه، عاش ومات ميتة تشهد قبل حياته بأنه تعذب كثيراً، وكان صادقاً جداً مع نفسه.

□ ذكرت السيدة سميحة غالب أيضاً أن السيدة جيهان السادات قالت لها عقب مقابلتكم للسادات، عندما عدت إلى مصر، إنك اشترطت للعودة النهائية الحصول على منصب!..

ـ أنا لا أصدق أن السيدة جيهان السادات ذكرت هذا الكلام للسيدة سميحة غالب، ولو كان لي أن أطلب منصباً من السادات كنت قبلت، لا طلبت، لأنني لا أطلب مناصب لا من السادات ولا من غير السادات. وأنا كنت في فرنسا عندما وصلت إلى مصر في سنة ١٩٨١، كنت وما زلت في منصب يحسدني عليه صلاح عبد الصبور نفسه... أنا كنت أستاذاً في جامعة باريس عندما ذهبت إلى مصر سنة ١٩٨١ وما زلت أستاذاً في هذه الجامعة. وعندما التقيت صلاح عبد الصبور بعد عودتي إلى مصر في هذه السنة التي توفي فيها، وفي هذه السنة التي طلب فيها السادات مقابلتي، قال لي صلاح عبد الصبور إنه ينوي أن يترك منصبه في مصر ويقبل الوظيفة التي عرضت عليه من إحدى الجامعات الأميركية. أنا أظن أن صلاح عبد الصبور كان يحاول أيضاً أن ينال منصباً شبيهاً بالمنصب الذي كنت اشغله، ولذلك اتصور أن الأمر هنا أيضاً يتعلق بمشاعر اليمة ربما تفقد السيدة سميحة زوجة صلاح عبد الصبور شيئاً من رصانتها....

هذا الكلام يمكن أن يكون المقصود به الاساءة إليّ. وقد حاولت باستمرار تبرير هذه المشاعر، وأن أفسرها هذا التفسير الذي ذكرته، وهذا أيضاً ما يجعلني الآن أفعل ذلك.

□ لنعد إلى الشعر.. هل أنت الآن أفضل شعرياً مما كنت عليه، كشاعر، في

زمن الصبا؟ هل للشعر زمن وعمر؟ هل يمكن أن يتراخى زمن الشعر إلى الكهولة وإلى الشيخوخة؟

ـ الأفضل أن يوجه هذا السؤال إلى النقاد. وأنا أظن أن الشعر عامة ربما كان أكثر تدفقاً في المرحلة الأولى من عمره الشعري، وربما كان أكثر نضجاً في المرحلة المتقدمة، وإن كان هذا ليس قاعدة. فقد يجمع الشاعر بين التدفق والنضج في إحدى المرحلتين، والشاعر على كل حال يبحث قبل كل شيء عن أن يكتب القصيدة. . . الشاعر الذي يعتقد أن حياته هي الشعر، هي القصيدة، متعلقة بكتابة القصيدة، أو أن حياته لا تتحقق إلا بكتابة القصيدة. وهذا شعور مهم وأساسي في الكتابة، وأظن أنه ما زال هو الذي يجعلني حتى الآن أكتب، وهو الذي يسيطر على حياتي الفكرية والوجدانية، حتى في اللحظات التي لا أكتب فيها، أو في اللحظات التي أكتب فيها شيئاً غير الشعر. فأظن أنني شاعر قبل كل شيء.

□ ألا تأخذ الأكاديمية والأبحاث شيئاً من التدفق الشعري عندك؟

ـ لا. . بالعكس، أحياناً العمل في الجامعة يساعد الشاعر كما يساعد غير الشاعر، أو كما يساعد عملاً آخر، وسلبيات هذا العمل هي سلبيات أي عمل آخر. أي أن سلبيات العمل في الجامعة على الشعر كسلبيات العمل الصحافي مثلاً على الشعر.

التدفق هو خاصية من خصائص الشباب والمراحل الأولى في حياة الشاعر، لأن هذا التدفق مظهر من مظاهر البحث عن اللغة الخاصة. فالشاعر يتدفق لأنه يشبه أن يكون نهراً يبحث عن مجراه، ولكن هذا النهر بعد أن يجد المجرى، يهدأ، ويجري بتأن وتعقل ويصل إلى مصبه. والمهم قبل كل شيء أن يظل هذا النهر يجري.

(الحوادث ١٦/٥/١٩٨٦)

مع المنصف المزغني

□ قرأت لك أخيراً قصائد موجزة الأبيات، فما هي أسبابك الموجبة لهذا النوع من القصائد؟

ـ الحقيقة أنني خضتُ هذه التجربة سنة ١٩٨٧ وفوجئت أنني قلت جملاً شعرية أو حالات مضغوطة وأردت أن أضيف عليها شيئاً فأبت القصيدة. أبى ذلك المقطع أي زيادة. وقد حاولت أن أسمي هذه القصيدة في البداية البرقة، أو اللمعة، وأخيراً استقرت تسميتي على «الحبّة». وهناك قصيدة قصيرة لي اسمها «الحبة» وهي قصيدة مفتاحية أقول فيها:

«من حبة مدفونة تطلع القبة خضراء ومجنونة». .

وبدأت طيلة شهر وأنا أكتب. كتبت حوالي مئتي قصيدة من هذا النوع ثم استغنيت عن مئة، ثم عن عشرين أخرى وأنا أستمع إلى آراء الأصدقاء في هذه القصائد وأجد أن الصدى هو نفسه. طبعاً هذه القصائد لستُ أنا مبتكراً لها فهي موجودة في الشعر الآسيوي القديم، الياباني خاصة، وموجودة حتى في بعض الشعر العربي. فهناك أبيات لوحدها وأود هنا أن أنوّه بجهود الأستاذ خليفة محمد النليسي في كتابه قصيدة البيت الواحد الذي حاول أن يجمع فيه أبياتاً منفردة أو مفردة تشكل لحالها قصائد. . حتى أنني ارتبكت عندما أردت أن أعود إلى قصيدتي الطويلة «قوس الرياح»، ولكن سرعان ما وجدت توازني عندما أيقنت بأن المسألة تكمن في انسجام العمل. العمل يكونمنسجماًعندما تكون التجربة التي تريد أن تعبر عنها قد تقتضي لمحة صغيرة. أما إذا كانت تجربة كبيرة خاصة في إطار الملحمة فإنك تستدعي عناصر كثيرة حتى تؤلف هذا الطقس وهذا الفصل الدرامي بشخوصه وأمطاره وغيومه وتضاريسه وجباله وانحناءاته وهضابه وما إلى ذلك.

القصيدة المكثفة الموجزة هي التي اكتفت بذاتها والتي لا تريد شيئاً آخر، مع أن

في كتابتها صعوبة حيث أني لم ألـتزم أحيانـاً بالعـروض لأني أردت أن أقول بـالضبط ما يجب أن يقال. ليس هناك حتى حرف، أو فاصلة زائدة، إيماناً مني بأن الكلمة الزائدة في القصيدة تُنقص من القصيدة. أما الكلمة الناقصة من القصيدة فهي تُنقص كذلـك من القصيدة. لذلك فإن القصيدة تبحث دائماً عن انسجامها. إنها لا تقـدر أن تحتوي إلا عـلى الأحرف وجملة المعـاني التي يمكن أن تحتملهـا. مثـال ذلـك في قصيـدة كهـذه لا داعي لأن نقول «ليل بهيم مدلهم». كلمة ليل وحدهـا تكفي. أي أن هذه الـزوائد لا داعي لهـا، أي أنك تمضي بـاتجاه تـرشيق القصيدة. وهـذا الـترشيق يجعلك تستخـدم أدوات جراحية على جسم القصيدة. طبعاً أدوات تجميلية حتى تظل القصيدة لا تـأخذ إلا ما ينبغي أن تأخذه.

لذلك أنا لا أقول إن هناك قصائد قصيرة أو قصائد طويلة أو قصائد متوسـطة، هنـاك قصيدة أو لا. وكـل هذه الأمـور هي نسبية. المهم أن تنسجم القصيـدة في بنائهـا من أولها إلى آخرها انطلاقاً من العنوان.

□ أفهم أن هناك باستمـرار ما يسمى صنـاعة القصيـدة، ولكن هذا مـا نهاجمه باستمرار..

ـ طبعاً هناك صناعة القصيـدة. ومن ينكر وجـود مثل هـذه الصناعـة ملفق. وأنا أقول دائماً إن المتنبي له بيت شهير أراه نوعاً من المناورة للشعراء. يقول:

أنـامُ ملء جفـوني عن شـواردهـا ويسهـر الخلق جـرّاهـا ويختصم

المتنبي يريد أن يقول للشعراء إنه موهوب ومطبـوع، كما يـريد أن يخفي جـانب الصناعة حتى يستسهل الشعراء الأمر وبالتالي يكتبون قصـائد رديئـة. إنه يشجعهم عـلى كتـابة قصـائد رديئـة. أكسلوا ولا تعملوا وأنا أنـام.. ولكن المتنبي ذو قدرة صنـاعيـة هائلة حيّرت النحويين، وحيّرت معانيه الشراح.

الصناعة شيء ضروري في القصيدة، ولكن كما قال القدامى لا بـدّ من الصنعة التي تخفي الصنعة..

لا بـد من التشذيب في الفن. أنـظر كم ظـل فلوبـير يكتب مـدام بـوفـاري. لـو أعطينا فكرة رواية فلوبير هذه لكاتب من هؤلاء الكتّاب المعروفين عندنا لاخـراجها في شهر أو في أقل من شهر بينما ظل فلوبير يكتب روايتـه هذه خمس سنـوات. وقد بقيت

رواية مدام بوفاري هذه لأنها قطعة من الحياة. ليست الصناعة عملاً من الصباح إلى المساء. إذا لم يكن لديك شيء تقوله فعبثاً تعمل أو «تصنع». . الأشكال التي نجرّبها لا معنى لها إذا لم تدخل في سياق شعري ودرامي تستضيفه القصيدة وتستدعيه.

التجريب هو أساس الفن. السياب مجرِّب والمجرب يبدأ بالبحث عن طرق غير معبدة. أحياناً يرتد أو يعيد الكرة، وإلاّ فإنه بمكث، يكتب في السائد وهو مطمئن. لا داعي للشاعر أن يكتب قصيدة يهاجمها الناس ولا تعرف أنت ما هو مصيرها. لماذا كل هذا الازعاج؟ المجربون هم الذين يزعجون الناس ثم فيما بعد لا بد من فترة زمنية حتى يُعرف مآل هذا التجريب. ولكن التجريب لا يجوز أن يكون لذات التجريب. ينبغي أن يكون منطلقاً من حاجات الشعر للخروج. ليس من محاولة استعراضية هنا، أو افلاس، أو ابتداع موضة أو لف حول موضع واحد. لا بد أن يكون هناك حاجة داخلية تفجر في الفنان الأشكال.

أحياناً أنا أكتب شعراً عمودياً. وقد كتبت أحياناً لزوم ما لا يلزم عندما اقتضى البناء الدرامي ذلك في قصيدتي «قوس الرياح» في مديح الدكتاتور وهجائه ورثائه. تصورت أنه من غير الممكن كتابة قصيدة نثر في مديح الدكتاتور. أنت تستدعي كل الأشكال ولا تستغني عن أي منها إذا اقتضت حاجتك. حتى داخل هذه القصيدة المدحية نلاحظ مقاطع نثرية، هي أن الموت الذي هو في حالة استماع إلى الشعر، يتدخل المداح ليصلح العروض. ولكن الشاعر يعود مرة أخرى.

معنى ذلك أن الأشكال كلها متاحة وكلها مباحة وعلى التجريب أن يكون حاجةً لا ترفاً، وتعبيراً عن إفلاس.

بالنسبة للمجرب لا بد من المصداقية، والمصداقية هذه تتأتى من كونه صانعاً ومتمرساً. لا يمكن أن يبدأ الشاعر بالتجريب وإلاّ كان مخرّباً. التجريب ليس تخريباً. وهو لا يكون شرعياً إلا إذا كان لصاحبه قدم راسخة أو شبه راسخة في الميدان. أنت لا تستطيع أن تكون ضد الشيء إذا لم تستوعبه. أنت لا تستطيع أن تقلب أي شيء إذا لم تكن فاهماً له أو مجيداً له. إن عملية التفكيك مربوطة بعملية التركيب. أنت تفكّك الشيء ولكن عليك أن تكون فاهماً لما تركبه. أنت تعطي الطفل جهاز تلفزيون. هو يستطيع أن يفككه ولكنه لا يستطيع إعادة تركيبه.

المسألة إذن مرتبطة بالمعرفة وبالخبرة الجمالية، والتمرس.

□ أي شعر يتطلب هذا العصر؟

- أعتقد أن عصرنا هو عصر جديد يتطلب جديداً في الشعر وفي الفكر وفي الرؤيا عموماً. ونحن مطلعون على الحداثة، على هذا الضجيج الكثير الموجود في المشرق، بينما في المغرب العربي لا نستطيع أن نجد فيه صدى لهذا الحديث خارج السائد في المجلات العربية.

وفي نظري أن مسألة الحداثة مرتبطة بالزمن الذي نعيشه. إنها ليست قراراً ادارياً، نريد أن نحدّث نريد أن نجدد، نريد أن نفجر اللغة، نغتصب اللغة. هذه كلمات أعتقد أنها نابعة من أوهام الشعراء لا من عقولهم، والمفروض أن يكون النقاد هم الأجدر بالتبشير بها من خلال النصوص. ولكن لا، فالشعراء باتوا هم الذين يتحدثون عن أنفسهم وينظرون. إن مهمة الشاعر الأساسية والأخيرة هي أن يكتب إبداعاً، أن يكتب شيئاً جديداً طازجاً جديراً بحساسية زمانه وذائقته.

وربما أقول إن هنالك جهلاً بالميراث الشعري يتخبأ داخل خيمة الرداءة. فهل الشعر العربي، قديمه وحديثه، لا الرواد وقتاً، مستوعب من قبل الشاعر الذي أناط بنفسه مهمة التجديد؟ إذا لم نطرح مثل هذه الأسئلة فإن المسألة تكون مشوبة بكثير من المغالطة، والكثير من التفخيم وما أكثره عندنا.

أنا أعتقد أننا إذا كنا فقراء في المسرح أو فقراء في الرواية فلسنا فقراء في الشعر. وما يقوله أدونيس يخص تجربته وحدها، وهي تجربة فيها الكثير من التأمل. ولكن العيب أن أدونيس «فرّخ» كثيراً من الصيصان التي تنقنق بما لا تفهمه منه، فهي ليست لها تجربته، ومع ذلك فهي تقلده وتحاول أن تتطاول لتجيب عن أسئلته. إنني أكاد أقول إن هناك أزمة أخلاقية وشيئاً من التطاول. فليس بجرة قلم نهدم الشعر العربي، أو ندعي إحداث القطيعة في حين أن القطيعة لم تحصل في الفكر فكيف ندعي هذا ونحن لم نعش ثورة بالمعنى الحقيقي؟ حتى الديمقراطية عندنا يُدافَع عنها بشكل فاشي.

□ عرفت تونس تسمية شعرية خاصة هي «غير العمودي والحرّ»، وهي تلك التسمية التي تُطلق عندكم على نوع من الشعر المنثور الذي لم يكتب على أساليب الخليل ولا على أسلوب التفعيلة المستحدث. ما هو هذا الشعر الذي ليس عمودياً ولا حرّاً؟ ما هي أبرز سماته؟

ـ إن تجربة «غير العمود والحرّ» هي محاولة لايجاد ايقاع جديد، وهي تجربة انطلقت أساساً من الجامعة التونسية، ومن كلية الآداب تحديداً، بعد أن صارت الألسنية والبنيوية شيئاً يقرب من الموضة، أي شيئاً لم يُستوعب تماماً. إنه شعر غير موزون وغير مقفّى. هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى المضمون فهنالك محاولة لكسر الموضوع التقليدي من وصف وغزل ومديح، إلى غير ذلك، واعطاء نكهة أخرى للشعر. هذه النكهة يراد لها أن تلتحم أكثر بالواقع، هذا الواقع هو واقع تونس حلال تحول اجتماعي طرأ منذ بداية السبعينات، وقد التحمت هذه الحركة، أو حاولت أن تلتحم، بالواقع، وفيها نماذج جيدة ونماذج رديئة. ولعل قصيدة الشاعر الزّناد: «جسمك»، أو قصيدته الأخرى «بكائية البحر»، وقصائد الهمامي في ممرضته، تُعدّ نموذجاً معبراً عن تكسر ايقاع، ومحاولة للدخول في فضاء لم يقتحمه الشعر من قبل. لقد كتبوا عن ماسح الأحذية، عن الهامشيين، عن الباعة المتجولين، عن الفلاحين الصغار، وهي موضوعات ارتبطت بنتائج انتفاضة مايو عام ١٩٦٨ عندنا.

□ وكيف تنظرون أنتم إلى مسألة الشكل؟ هل تعتقد بوجود شعرية عربية راسخة حولها يدور الاجتهاد، أم أن هناك إمكانية للقفز فوق هذه الشعرية وكتابة شعر لا جذور عربية له؟

ـ الأشكال موروثة، ولكن علينا ألا نكون معقدين إزاء الماضي. الماضي هو جزء منا شئنا ذلك أم لم نشأ. ورفض الماضي بنظري يجب أن يكون مبنياً على قواعد. إن الذي يريد أن يحطم عليه أن يكون قد بنى كي يكتسب مصداقية التحطيم. أما أن تأتي من البداية، وأنت شاعر مبتدىء، عن رغبة في تحطيم عمود الشعر وأنت تجهل ما هو عمود الشعر، فهذا ليس من التجديد في شيء. هذا الأمر وقع فيه مع الأسف جيل كامل من تلامذة أدونيس. أصبحت قصيدة النثر التي بشر بها أدونيس في مجلة «شعر» قريبة الآن من الشعر المترجم، فلا نسغ عربي فيها ولا رائحة عربية. القصيدة يجب أن تحيل على ذاكرة ما، على تاريخية ما، على تاريخية كتابة. ثمة أسس وأصول، والكتابة ليست شيئاً لا أصول له. إنها قراءة للمجهودات السابقة. ونحن عندما نطلع على تراثنا نجد أشياء هامة جداً تقال الآن بصورة مشوهة. لا بد من التواصل ولا يمكن قيام حالة قطيعة مع الماضي. وكل قطيعة من هذا النوع دعوى لا أكثر. لقد رأينا كافة الذين قالوا بالتحطيم وقد تراجعوا عن قولهم عندما تبين لهم أن المسألة ليست بمثل هذه السهولة.

□ وكيف تفرّق بين الشعر واللّاشعر؟ لا مانع من الحداثة في الشعر، ولكن ينبغي أن يظل الشعر شعراً.

ـ هناك الكثير من المجلات التي تنشر شعراً، وهناك مسألة الغموض. أعتقد أن الغموض مشروع في الشعر ولكن يجب أن نفرّق بين غموض وغموض. عندما نقرأ قصيدة ونحس أن مناخها اللغوي صعب، نحن نجتهد معها. إذا وجدنا أن هناك منطقاً داخلها، ونوعاً من التوازن، ونوعاً من الفهم للغة، نقول إن صاحب هذه القصيدة شاعر والآخر مزوّر. الخط الفاصل هنا على النقد في رأيي أن يكشفه. وعلى الشعراء أن يُسألوا هنا ماذا يريدون أن يقولوا بالضبط، وما هي قضيتهم لأن الشعر في النهاية قضية. ليس قضية اجتماعية بقدر ما هو قضية معرفية، أي ماذا نريد أن نقول. التخلص من الهلوسة صار مطلباً هاماً في الشعر. تجد قصائد كثيرة غير مبنية، لا معمار فيها. تستطيع أن تأخذ مقطعاً من هنا، ومقطعاً من هناك وتؤلف قصيدة أخرى. هناك سائل أسود يخرجه الأخطبوط ليُعمي المتربصين به، هذا ما يفعله تماماً الشاعر المزوّر، أداة هروب من مواجهة الفكرة التي يريد إبلاغها. ولا أعتقد أن مهمة الشاعر هي اللغة فحسب بدليل أننا نجد أن هؤلاء حتى لو قمنا بعملية تجسس على حياتهم وعلى قراءاتهم وجدنا أن هناك عدم عشرة مع اللغة، وانعدام عشرة مع الواقع، وأخذ المسألة أخذاً سهلاً.

إن كل قصيدة ليس بها بناء هي قصيدة موكولة للتمزيق، موكولة لأن تُدخل فيها ما تشاء، وتحشو فيها ما تشاء ولا تعرف متى ستنتهي، أي ليس فيها بناء، ليس فيها بناء ينمو. تستطيع أن تقرأ سطراً من الأول، وسطراً من الأخير، وتقدّم هٰذا السطر أو ذاك، فالأمر هو ذاته. ومع ذلك فإن هذه القصائد تجد منابر تُنشَر فيها، ونقاداً يكيلون لها المدح.

الإعلام إذن صار يقوم بدوره الاستهلاكي لا بدوره الثقافي. من هنا تجد جدلية بين أمرين: كثرة النشر وقلة الحياء..

□ كيف تنظر إلى شعر الشعراء العرب الشباب بصورة عامة؟ هل هناك جديد نوعي يضاف إلى تجربة الشعراء الرواد، في الخمسينات؟

ـ أنا أعتقد أن الشعر اختزال وتعب. والشعراء الشباب مع الأسف لا يعنون الآن بتجويد شعرهم، كما كان يفعل الشعراء في الماضي. يكتب الشاعر قصيدته الآن

وهو يتناول فنجان القهوة، والزمن الذي تستغرقه كتابة القصيدة هو زمن تناول فنجان القهوة. وهذه ظاهرة سوسيولوجية، بوجه من الوجوه، جديرة بالدراسة، أو سوسيو- شعرية.. وأعتقد أن المؤسسة التربوية لها دخل في هذا، كما أعتقد أن الديماغوجيا العامة الموجودة في الساحة العربية لها دور أيضاً.

على الشاعر بنظري أن يعتني بنصّه أكثر مما يفعل الآن، أي أن يحترمه. وقبل أن يطلب الشاعر من الناقد أن يقدّر أعماله، عليه هو أن يقدّر موجبات الفن والشعر. المؤسف أن بعض الشعراء ممن لم يكتبوا طيلة حياتهم سوى بضع قصائد، لا أهمية لها على الغالب، يعتبرون أن النقد غير موجود أصلاً لأن كتباً لم تُؤلّف عن أعمالهم الخالدة. كان الشعراء في السابق أكثر تواضعاً، وأقل انتاجاً أحياناً.

هناك شعراء يكتبون كل يوم قصيدة وهذا لا يجوز. «مدام بوفاري» رواية فلوبير المشهورة قضى مؤلفها خمس سنوات حتى كتبها، بينما نجد أشخاصاً يكتبون عندنا اليوم عشر روايات أحياناً في السنة. إن الأعمال المتعبة والمضنية التي فيها جهد كبير هي قليلة عادة، وربما السرعة في الكتابة عائدة إلى طغيان نمط الاستهلاك.

□ وكيف تنظرون إلى حاضر النقد العربي؟ أين النقد؟

- إذا سلمنا بأزمة شعر وأزمة نثر، فينبغي أن نسلّم بأزمة فكر أيضاً، لأننا إذا لم تكن لدينا فكرة واضحة هربت منا اللغة. من هنا أن الفكر يستتبع النقد.

بالنسبة للنقاد هنالك مسائل كثيرة، وعلى الناقد بنظري أن يتسلح بالموازين والمقاييس، وعليه أن يعاشر يومياً النصوص. وقبل كل شيء عليه أن يستوعب المصطلحات، قديمها وحديثها، حتى يتمكن من الولوج إلى عالم القصيدة. وعندها يصبح الناقد بدوره مبدعاً. بعض الشعراء يتصورون أن دور الناقد دور اعلامي لا أكثر.

ولا بد للنقد أن يرتبط بالإبداع وإلّا صار مدحاً أو هجاءً. صحيح أن النقد الأدبي العربي الآن غائب أو شبه غائب، ولكن علينا أيضاً أن نسأل عن النص الشعري الذي يُفترض أن يستفزّ الناقد لكي يقوم بمهمته.

مع المنصف الوهابي

□ هناك كثيرون يقولون بأن شعار «الحداثة» ليس شعاراً بريئاً . .

ـ أنا أيضاً أذهب هذا المذهب. خلال قراءاتي وما أطّلعُ عليه في الأدب وفي الفلسفة الغربية خاصة، أعتقد أن هذا الشعار الذي رفع لا لزوم له. يمكن أن نبرّر ظهوره في نهاية الأربعينات مع السيّاب والبياتي ثم مع أدونيس لأنهم في الحقيقة كانوا يحاولون تقويض نمط من الشعر العربي القديم، وبالتالي فإننا يمكن أن نفهم حداثتهم في ذلك الوقت. لكن الآن أعتقد أنه لا لزوم للشعار. لماذا؟ لسبب هو أن الإلحاح على الحداثة تحوّل إلى قضية مزمنة في الثقافة العربية، لا تكاد تخلو مجلّة أو صحيفة أو كتاب ثقافي من استعمال هذه العبارة والإلحاح عليها وكأنّ تأكيد الحداثة هو نفي لها أو إلغاء. أنا أصبحت الآن مقتنعاً بأن الحداثة حداثات. لا توجد حداثة واحدة. كل شاعر له حداثته. ما هي حداثته؟ هو الشاعر الذي يكتب من خلال عصره بعبارة بسيطة دون أن يتوغل في إبراز مواصفات الحداثة. وفي الحقيقة لا توجد مواصفات للحداثة.

ثم تجد في أوروبا الآن من يناقش ما بعد الحداثة. مؤخراً كنت في مدينة ميونيخ الألمانية، وقد تمكّنت من لقاء بعض الأدباء والشعراء الألمان منهم شاعر سألته عن القضية المطروحة الآن في المجتمع الألماني، قال لي: قضية ما بعد الحداثة. لا يناقشون الآن الحداثة. وأنا أتصوّر أن الكتّاب العرب المبهورين بهذه الحداثة الوهمية والمزعومة بعد سنتين أو ثلاث أو أربع سوف يطرحون قضية أخرى في المجتمع العربي هي قضية ما بعد الحداثة. ثم إنهم لما ماتت الوجودية في أوروبا انتقلوا إلى قضية أخرى، مثل الحديث عن البنيوية الذي ملأ الصحف. لكن الآن عندما سمع المثقفون العرب أن شمس البنيوية بدأت تأفل، بدأوا ينخرطون في همّ ثقافي آخر. وبالتالي نلاحظ أن الثقافة العربية في الحقيقة، وهذه ظاهرة مؤلمة جدّاً، وكلّ منّا يعانيها بطريقته الخاصة، ثقافة من خلال الكتب، أو ثقافة على ثقافة. إنها ليست ثقافة نابعة من

واقعنا العربي بكل تعقيداته وتناقضاته وإنما هي بالأساس ثقافة نابعة من ثقافة أخرى.

□ هل يمكن للشاعر أن يكتب قصيدته من دون ذاكرة ثقافية؟ لقد قرأت هذا الرأي مرة للشاعر أدونيس. كيف يمكن أن يكتب الشاعر بلا ذاكرة ثقافية؟

- إنني اشتغلت فترة على شعر أدونيس لأسباب أكاديمية، فأنا أعدّ دراسة عنه، وبالتالي فإنني قرأت شعره قراءة عميقة ورصينة، وكذلك جلّ النثر والحوارات التي نشرت له. في حوار له لا أذكر الآن أين نُشر، يقول أدونيس إنه من أكثر الشعراء العرب الذين لا يكتبون من خلال الذاكرة. وأنا أذهب إلى العكس تماماً، أنا أعتقد أن أدونيس ليس شاعراً حديثاً بالمعنى الفضفاض للكلمة، وهو المعنى الرائج في صحافتنا الأدبية، وإنما هو في الأساس شاعر تراثي. أدونيس يكتب من خلال «المواقف والمخاطبات» للنفري، يكتب «المفرد بصيغة الجمع» من خلال ثلاثة مصادر ثقافية عدت إليها بالتدقيق. المصدر الأول هو التصوّف الإسلامي، المصدر الثاني هو الفلسفة اليونانية، ويمكن أن أشير في هذا السياق إلى أن جملاً وعبارات كثيرة متوزّعة في نص أدونيس تكاد تكون مأخوذة حرفياً إمّا عن النفري أو عن أبي حيّان التوحيدي في كتابه «الإشارات الإلهية». أشير أيضاً فيما يخص المصدر اليوناني إلى أن قصيدة «الجسد» التي نشرها أدونيس ضمن مجموعة «مفرد بصيغة الجمع» تحيل القارىء أكثر من مرة على نصوص لأفلاطون مثلاً. أتذكّر مثلاً صورة جميلة ورادة في قصيدته «الجسد» يقول فيها واصفاً القلب: «الرئتان مروحتان للقلب»، والنص بكامله موجود في كتاب لأفلاطون. ثم هناك مصدر ثالث هو فلسفة الطاو الصينية. ورغم أن هذا الكتاب لم يصدر بالعربية إلاّ سنة ١٩٨١، لكن لا شك أن أدونيس قرأه في نسخته الفرنسية، وقد ترجم أكثر من مرة إلى اللغة الفرنسية. وأدونيس ليس وحده في هذا التأثّر بالكتاب. فهناك أيضاً الكاتب المغربي المعروف عبد الكبير الخطيبي قد تأثّر أيضاً بفلسفة الطاو الصينية في نص له شهير «المصارع الطبقي على الطريقة الطاوية»، ثم يوجد مصدر مهمّ لا غنى عنه لفهم شعر أدونيس ونثره هو مصدر «طائفي»، وأنا تمكّنت بوسائل شخصية من خلال علاقتي بمستشرقة سويدية تمتلك هذه النصوص التي يقال إنها سرية، وأنا لم أعثر عليها مطبوعة، تبينّ لي أن أدونيس يكتب من خلال هذا الموروث الثقافي الخاص بجماعة دينية معيّنة. وأنا أقول هذا الكلام كوصف، فلا أحكم له ولا عليه. لكن أعتقد أن أدونيس يكتب من خلال ذاكرة ثقافية. فليست هي ذاكرة بيضاء ولا هي ذاكرة عمياء.

لكن يمكننا عندما نقوِّم التجربة أن نقول إن كل شاعر يكتب من خلال نص آخر. لا وجود لنص بكر بالمفهوم الدقيق للعبارة. فهناك ما يسمَّى الآن في النقد الحديث بالتناصّ، أو بتداخل النصوص. أدونيس من هذا المنطلق يمكن أن نفهم تجربته، ونفهم أن الذاكرة حاضرة في أكثر من موضع من قصائده. وليس في «مفرد بصيغة الجمع» الذي اشتغلت عليه طيلة سنة في الجامعة التونسية، بل منذ «قصائد أولى» يمكن أن أحيل على ريكله، على رامبو، على جمل كثيرة مأخوذة من سن جون برس، إلى غير ذلك.

أنا لا أعتقد أن الشاعر يمكن أن يكتب شعراً، أو غير شعر، بدون ذاكرة ثقافية. أدونيس نفسه في هذا الحوار يقول: «بالنسبة إليّ الذاكرة ليست مستودع الأشياء فقط». ويضيف: «أنا أكتب من خلال ذاكرة ثقافية متحوّلة». أي أنه يقول: أختزن أشياء لكني أحوِّلها وأعيد صياغتها، وفي الواقع لا توجد ذاكرة تحتفظ بالأشياء كما هي حتى علمياً وفلسفياً. فالذاكرة تخون الإنسان، الذاكرة تغيِّر. نحن لا نحتفظ في ذاكرتنا بالأشياء مفصّلة، بل نحتفظ بأشياء لا شك أن الزمن وحالات معيَّنة نعيشها تؤثِّر فيها.

□ كيف تنظر من تونس إلى خارطة الشعر العربي الآن؟

- في البداية لا يمكن أن يتم تقويم الشعر العربي إلاّ إذا توفَّرت شروط أولها أن يكون المرء مطلعاً على هذا الشعر الذي ينشر، في لبنان الشام، في البحرين، في اليمن، في كل الأقطار العربية. والشرط الثاني أن تتوفَّر للشخص الذي يريد تقييم هذه التجربة حاسة نقدية. الشرط الأول غير متوفِّر فيّ لأني لست مطلعاً إلاّ على قصائد لشعراء عراقيين ومصريين وبعض شعراء لبنان وسوريا. لكني لست محيطاً بكل هذا الشعر الذي ينشر. لكن من خلال المهرجانات التي تعقد في العراق، أو سواها، يمكنني أن أقول إن صورة الشعر العربي الحديث صورة حالكة. أنا أذهب إلى أن الشعر العربي اليوم، لا أستثني الشباب ومنهم أنا بالذات، لم ينجز حداثته. أنا أعتقد أن روَّاد الشعر العربي وضعوا أسساً لتطوّر الشعر العربي لكي ينخرط في طقوس الحداثة. إلاّ أن الشعراء العرب، وخصوصاً الجيل الجديد، لم يستطيعوا أن يطوِّروا ما أنجزه الروَّاد. يمكن هنا أن أقول إن جيل الستينات يظل في الحقيقة، (والعبارة التي سأستعملها الآن ليست نقدية) وإلى حدٍّ كبير، أفضل من جيل السبعينات وجيل

الثمانينات. أنا أتصوَّر أن ما يكتبه سامي مهدي في العراق أو ما يكتبـه عفيفي مطر في مصر، أو ما يكتبه إلى حدٍّ ما محمد بنيس في المغرب، وما يكتبه شعراء آخرون، هـذا الشعـر يبدو أن أصحـابه قـد وضعوا أصـابعهم على جمـرة السؤال الشعري الحقيقي. صحيـح يظلّ شعـرهم مجرَّد أسئلة، لكنهم عـلى الأقل يـطرحـون أسئلة تتعلَّق بجـوهر العمليـة الإبداعيّـة، ومن ثم يمكن للجيل الجـديد أن يـطوِّر هـذه التجـربـة، تجـربـة الستينات، لأن تجربـة الروَّاد يبـدو أنها انتهت ولا يمكن أن نضيف لها شيئـاً. السيَّاب هو تجربة شعرية مكتملة الآن. لا يمكن الآن تطوير تجربة بدر شاكر السيَّاب لأنها أولاً ارتبطت بظروف ثقافية وتاريخية معيَّنـة، وربما كـانت عبارة عن مـرحلة بين عـالم قديم كان يتهدَّم، وعالم جديد كان يتـأسَّس، أي أن تجربـة الروَّاد كـانت، إذا استعرتُ هـذه الصورة، عبارة عن قدم في التراث وقـدم في الحداثـة. ويبدو أنها وقعت الآن، فـآخر مجموعة شعرية مهمّة لعبد الوهاب البياتي هي «مملكة السنبلة»، وبعـد «مملكة السنبلة» لم يكتب البياتي شيئاً مهمّاً.

□ سمعتك تتحدَّث عن جيل السبعينات وجيل الثمانينات حديثاً فيه تهوين من أمرهما أو من أمر إبداعهما..؟

ـ يُلاحظ أن القصائد التي ينشرها جيـل السبعينات وجيـل الثمانينـات على حـدٍّ سـواء هي عبارة عن قصيـدة واحدة. كـأنّ جلّ الشعـراء العرب الموجودين في العـراق والبحرين والخليج ومصر ولبنـان والشام والمغـرب وكل صقـع عربي يكتبـون بأصـابع واحدة، بحيث نجد أن القصائد الجديدة التي يكتبها هذا الجيل انخرطت في نـوع من البلاغة الجديدة. وأوضح هنا فأقول إن البلاغة كانت دائماً محـاولة لمحـاصرة الشعر. منذ أن تأسَّست البلاغة في التراث العربي في القـرن الثاني للهجـرة، ثم عندمـا برزت بصفة واضحة مع عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «أسرار البـلاغة» و«دلائـل الإعجاز»، كانت تحاول محاصرة الشعر. لماذا كانت تحـاصره؟ حتى لا يتحوَّل إلى مـرجعية معـرفية تقف إلى جانب المرجعيات المعرفية الأخرى في المجتمع العربي. ومن ثـم نجد في كتب النقد القديمة، رغم أن بعضها ينطوي على عناصر حديثة، أن النقَّاد القدماء (هم نقَّاد وبـلاغيون بـالأساس) يلزمـون الشعر بجملة من القيـود والشروط. مثلاً يقـولون عن الاستعـارة، (ونسيمها اليـوم الصورة الفنيـة وهي الحيِّز الـذي يتأسَّس فيـه الشعر) يجب أن تكون قريبة المأخذ. يقولون يجب أن يكون هنـاك تقارب وتنـاسب بين المستعـار له والمستعـار منه، وهـذا ما يجعـل من البلاغـة محاولـة لتأصيـل الشعر، وفي الآن نفسـه

لمحاصرته. نلاحظ أن الشعراء الجدد، مع أنهم كان من المفترض أن يخرجوا على البلاغة، ولكننا نلاحظ أنهم انخرطوا في بلاغة من نوع جديد. مثلاً نجد شعراء يستعملون عبارات من نوع «أنثى البرق»، ولا أدري الآن اسم القصيدة التي انتزعت منها هذه العبارة ولا صاحبها، ولكنها حاضرة في ذاكرتي. هذه الصورة بنظري لا تحيل على شيء. يأتي شاعر آخر يقول: أنثى المدينة، وآخر يقول: قميص الغيمة، قميص الشجرة. وبالتالي نلاحظ أن الشعراء العرب الجدد ينوّعون على قصيدة واحدة، مثلاً يمكن لشاعر أن يستعمل هذه الصورة في سياق شعري معيّن فيقول مثلاً قميص البحر، يمكن أن تكون صورة جميلة في سياق شعري معين، لكن عندما آتي أنا وأنوّع عليها وأقول قميص النهر، أو قميص الأرض، فكأننا جميعاً، ومن دون أن ندري وأن نعي، ننخرط في نوع من البلاغة الجديدة، وبالتالي نسهم في إلغائنا الشعر لأن البلاغة تظل دائماً، في ظني، نقيض العملية الإبداعية.

ثم إننا يمكن أن نعيب على هؤلاء الشعراء أيضاً هذه الدعوة إلى اللامعنى. يمكن أن تقرأ قصائد كثيرة في الشعر العربي، وتحاول وتبذل جهداً لكي تتبيّن مقصداً، أو لكي تظفر بمعنى، أو لتقبض على الأدلّة من الدلالة، لكنك تجد في الحقيقة أن القصيدة لا تحيل على شيء، لا تحيل أحياناً على نفسها. أنا أحياناً أقول، وهذا النص لناقد فرنسي، جان بيار ريشار، هناك نوع من القصائد الحديثة هي عبارة عن نصوص غير مقروءة، نصوص لا تحيل إلى شيء، كأن اللغة تنفي كيانها وهي تخلق نفسها. صحيح قد يكون ذلك جيّداً في سياقات شعرية معيّنة، أو أن نستحوذ على معنى، لأن القارىء يحاول أيضاً أن يحاصر النص البلاغي بطريقته الخاصة حتى يسدّ على الشعر كلّ إمكانية للخروج إلى فضاءات أخرى. ولكن بالنسبة إلى القارىء، هو يقرأ نصاً ويحاول أن يستحوذ على معنى من المعاني. صحيح أن النص يحيل على معانٍ كثيرة، لكن عندما تقرأ هذه النصوص تجد أنها لا تحيل على شيء في الحقيقة، وإن كانت قد انغرست في تجربة، اللغة فيها أصبحت تنفي نفسها وتنفي جوهرها.

□ أنا أعتقد أن مشكلة هذا الجيل الذي تتحدّث عنه قلّة المحصول الثقافي وضحالة التجربة وتعجّل النشر..

- بالفعل، أنت تجد أحياناً فتى لم يبلغ الثلاثين يقول لك إنه نشر ثماني مجموعات شعرية أو عشراً. والمرء يستغرب فعلاً ذلك، إذ ما هي الحالات الشعرية

التي عاشها هذا الإنسان حتى ينشر شعراً بهذه الكمية؟ أنا أعرف أن جلّ الشعراء الكبار، مع استثناءات قليلة، لم ينشروا في حياتهم إلّا ديواناً واحداً. سان جون برس لم ينشر كثيراً، رامبو مثلاً، رينيه شار. ونلاحظ مع الأسف أن الشعراء العرب الشباب يستسهلون عملية الكتابة. ولا شك أن هناك نقصاً فادحاً في ثقافتهم. أنا أعتقد أن الشاعر الذي لا يستند إلى خلفية فلسفية عميقة، وإلى رؤيا ثقافية واضحة، لا يمكن أن يكتب شعراً جيّداً، أو شعراً متميّزاً، ومن هنا نلاحظ أن جلّ هؤلاء الشعراء ينبهرون بقراءات عابرة. يسمعون مثلاً أن السوريالية تدعو إلى الغرابة فيقولون إذن من أسس الشعر أن يكون غريباً. صحيح ذكر حازم القرطاجني أن الغرابة هي قانون الشعر، لكن الغرابة التي قصدها القرطاجني هي الغرابة التي تحملك إلى معنى وإلى دلالة. ليست الغرابة التي لا تحيل على شيء. وأحياناً بعضهم يتحدّث عن السوريالية دون أن يفهم السوريالية على حقيقتها، لذلك نجد أن شاعراً عربياً، لا أذكر اسمه الآن، ينسب نفسه إلى السوريالية ويكتب قصائد من نوع مثلاً: سقطت في الانتخابات البلدية، فازرق كتفي. هذه عبارات قد تكون مضحكة لكنها لا يمكن أن تكون صورة ضمن سياق شعري، ولا علاقة لها بأي حال بالسوريالية. السوريالية لم تدْعُ إلى إلغاء المعنى. عندما نقرأ لبروتون لا نجد ذلك. صحيح أن بروتون دعا إلى العبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء، دعا إلى الغرابة. ولكنه كان يحاول تقويض عالم معين ليبني على أنقاضه عالماً آخر جديداً.

بروتون كان يطمح إلى أن يكتب القصيدة التي، في نفس الوقت، يتواشح فيها تحرير المجتمع بتحرير الجسد. فالسوريالية إذن ليست خالية من المعنى، لكن مع الأسف هذا الشعر العربي الذي يُنشر الآن ليس فيه شيء، وبخاصة شعر الشباب بطبيعية الحال. إنه جيل السبعينات والثمانينات مع استثناءات قليلة. شعر هذا الجيل بصورة عامّة هو شعر اللّامعنى. قد تقول لي إن اللّامعنى هو معنى في نهاية الأمر. لأن هناك العدمية التي تحيل على اللّامعنى. لكن هذا موضوع آخر. صحيح في العدمية أو العبث، اللّامعنى يمكن أن يصبح معنى بحدّ ذاته، لكن أنا عندما أقرأ لشاعر يقول: «استقبل من امرأة الصدأ، وأتزوّج أنثى البرق»، وهذه اللغة لا تحيل حتى اللّامعنى لغة لا تحيل إلى على شيء في النهاية.

الشعراء العرب الجدد يكتبون في الحقيقة من خلال قصائد أخرى لشعراء آخرين. هذا ينسحب إجمالاً على كل الشعر، لكن نلاحظ أن الكثير من الشباب لم

يفهموا تجربة أدونيس على حقيقتها، ولأن أدونيس نفسه وقع في هذا المطبّ أيضاً في مرحلة من المراحل، في الكثير من القصائد التي نجدها في «مفرد بصيغة الجمع» أو في دواوين أخرى، تأثّر هؤلاء بأدونيس دون أن يطلعوا على مصادره الثقافية ومصادره الإبداعية.

من هنا تجدهم يحاولون استنساخ تجربة أخرى. وعندما تحاول أن تستنتج تجربة أخرى لست ملمّاً بمصدرها أو بمصادرها، فلا يمكن أن تؤسِّس لشيء مغاير أو لشيء جديد.

□ ولا ننسى المخيلة غير المنضبطة، وكون العملية الفنية بين أيدي هؤلاء، من أساسها، غير مفهومة أو مستوعبة منهم..

ـ إن السبب هو عدم توافر الأدوات الفنية لهؤلاء الشعراء. إن الشاعر يكتب الشعر من خلال مخيلة، ومن خلال نصوص قرأها ومن خلال ذاكرة ثقافية ومن خلال الواقع أيضاً. إنه ليس مفصولاً عن الواقع الذي يعيش فيه. ولكن ينبغي أن تتوفّر له أيضاً أدواته الشعرية. يبدو أن هؤلاء الشعراء لا يمتلكون الأدوات الشعرية، ولهذا نلاحظ في مهرجانات الشعر هذا الاسترسال، وهذه الثرثرة البلاغية العجيبة. تسمع شاعراً يأخذ في الحديث عن حبيبته، ثم فجأة ينتقل إلى وطنه، ثم فجأة يترك الوطن لينطلق إلى الحديث عن الاغتراب والاستلاب، كأن الشاعر العربي الذي ينتمي إلى جيل السبعينات والثمانينات يريد أن يكتب قصيدة يقول فيها كل شيء، تماماً مثل الشاعر العربي إلى حدٍّ بعيد. عندما نقرأ قصيدة من الشعر الجاهلي نجد الشاعر يصف الأطلال، ثم يهجو الأعداء، ثم يتحدّث عن حبيبته.. كأنه يريد أن يقول كل شيء في القصيدة الواحدة نفسها، وهذا ما يفعله جيل الشعراء الحالي، تجد قصيدته عبارة عن موضوعات متداخلة ومتشابكة.

(الحوادث ٧/١٠/١٩٨٨)

مع أمل دنقل

□ **ما الذي قلته في مجموعتك الأخيرة عن حرب البسوس؟**

ـ حاولت في هذه المجموعة أن أقدم حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة. حرب البسوس دارت بين قبيلتين حول مقتل الملك كليب. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي نريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا نرى من سبيل لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم وبالدم وحده.

وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة، استحضرت شخصيات الحرب وجعلت كلاً منهم يدلي بشهادته التاريخية عن رؤيته الخاصة. ومن الطبيعي أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى.

لقد استحضرت الملك كليباً نفسه في ساعاته الأخيرة، وأدلت ابنته اليمامة التي كانت ترفض الصلح بشهادتها، وكذلك فعل المهلهل الذي قاد الحرب انتقاماً له: وقدمت شهادة جساس الذي قتله مع تبريراته لجريمته، ثم شهادة جليلة بنت مرّة الممزقة بين البطلين: فهي زوجة كليب وأخت جساس في الوقت نفسه. ثم أتيت بشهادات لبعض الشخصيات التي تلعب دوراً معلقاً على الأحداث.

□ **يدل ذلك على أنك تستلهم التراث العربي وتنتفع به لمعالجة قضايا الإنسان العربي المعاصر..**

ـ أنا أعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية. وهذا الاستلهام للتراث يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتهاء الشعب لتاريخه. ولكن يجب التنبه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل.

لقد تأثرت في بداية حياتي بالتراث الإغريقي وكتبت أيضاً قصائد استلهمت فيها التراث الفرعوني، ولكن تواصلي مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربي. أما استخدام التراث العالمي بحجة عالمية الفن فلا يخدم التراث العالمي في رأيي في كثير أو قليل، بل يلقي في نفس الوقت بتراثنا العربي الذي نريد أن نبتعثه من جديد إلى زوايا الإهمال.

□ **وبمن تأثرت كشاعر؟**

ـ هناك علاقة جدلية بين شخصية الشاعر كإنسان وشخصيته كمبدع. وفي نهاية الأمر ليس إبداع الشاعر إلا إنعكاساً لشخصيته كإنسان.

إن أي قارىء لإشعاري يمكنه أن يلمس هذه الحقيقة، فقد عشت مجتمعي كاملاً حتى النخاع. استطعت أن أعيش تفاصيل الحياة اليومية في مدينتي. وقد انعكس هذا بشكل واضح على كثير من قصائدي التي استخدم فيها تفاصيل حياتي اليومية واللفتات الاجتماعية التي لا تتوفر إلا لرجل عاش مجتمعه حقيقة.

□ **هل هناك أزمة في شعرنا الحديث؟**

ـ أنا لا أعتقد أنه توجد أزمة في الشعر العربي الحديث. الأزمة أساساً هي أزمة الحرية، وهي شرط الإبداع الأول. في بعض أقطارنا يوجد حصار حول الإبداع، ونتيجة لهذا الحصار تراجع الإبداع. عندما كانت الأمة العربية في فترة الخمسينات وأوائل الستينات في فترة المد الوطني ظهرت أعمال إبداعية كثيرة. في تلك الفترة ظهرت كتابات نجيب محفوظ ونعمان عاشور ويوسف إدريس وأعمال السياب وعبد الصبور وحجازي الشعرية، وأيضاً في الفنون التشكيلية والمسرح والسينما. ولكن عندما بدأت مرحلة الجزر في الثورة العربية بعد هزيمة عام ١٩٦٧ حصل نوع من التراجع. ولكن يجب أن لا ننسى أن أصواتاً جديدة قد ظهرت وأن أدباً جديداً انتقادياً ومعارضاً يحلل أسباب الهزيمة ويبحث عن جذورها ويحاول أن يسد الفجوة بين الحضارتين العربية والغربية، قد بدأ يعلن عن نفسه مؤخراً.

ولكن تبقى أزمات كثيرة تؤثر في الموضوع. لنأخذ مثلاً مسألة الرقابة وعمليات توزيع الكتاب العربي. وهناك اضطرار كثير من الأدباء والشعراء والمفكرين والفنانين إلى الانزواء نظراً لهزيمتهم الداخلية. لقد بدأ الكثيرون منهم يفقدون إيمانهم بدور الكلمة، كما أن أجهزة الأعلام ووسائل الأعلام لا تقدم إلا الإنتاج الذي يتمشى مع

سياسة التفاهم مع إسرائيل، ولذلك بات الرأي المعارض عندنا مطارداً أو محاصراً. وفي مثل هذا الإرهاب النفسي والمادي أحياناً كثيرة لا يمكن أن نطالب المبدعين بأكثر مما يحتملون.

□ هل لكم رأي في وضع القصيدة العربية الحديثة؟

ـ القصيدة الحديثة تكتسب شكلها وإطارها النهائي عند كل شاعر باختلاف كل شاعر عن الآخر، أي أنه لا يوجد نمط نهائي للقصيدة. فالشرط الأول فيها هو أن يكون صاحبها متفرداً ومتميزاً، أي أن يحمل صوته المميز وشخصيته وطابعه الخاص، وهذا الأمر قد تحدد عند جيل الخمسينات، عند شعراء كالسياب ونازك والبياتي وعبد الصبور.

عندما جاء جيل الستينات، والسبعينات فيما بعد، اختلطت أصوات كثيرة. وفي تقديري أن المسألة مسألة زمن لأننا نعيش في مرحلة يدخل فيها الكثير من الشعراء الشباب في إطار التقليد ويسقط فيها الكثير من هؤلاء الشعراء في هاوية التقليد. لقد أفسد شعراء كأدونيس وعبد الصبور قطاعاً كبيراً من الشعراء الشباب وأوقعوا الكثيرين منهم في شباك تقليدهم. الزمن يغربل فيما بعد ولا يبقى إلا الشاعر الذي يكون له صوته المتفرد والمتميز. ولنتذكر أنه في خلال جيل الخمسينات نفسه ظهر المئات من الشعراء الذين كتبوا الشعر الحديث ولم يبق من كل هؤلاء إلا الشعراء الكبار الذين استطاعوا مواصلة مسيرتهم الشعرية وكيانهم الشعري في حقل الإبداع. وفي تصوري أنه بعد سنوات سوف يغربل الزمن كل الأصوات الموجودة الآن ولن يبقى منها إلا الصالح للبقاء.

إن الضجيج القائم الآن حول قصيدة الشباب، والحديث عن النمطية وسوى ذلك، ما هو إلا ضجيج نابع من نظرة آنية. ونحن نعطي هؤلاء الشباب أكثر مما يستحقون. وسائل النشر تنوعت، صحف كثيرة تفتح صدرها للقصيدة الحديثة، أشخاص موهوبون وغير موهوبين ينشرون، أما ماذا يبقى، فالجواب للزمن.

□ والقصيدة النثرية؟

ـ لست معها وإن كنت أؤمن بأن أي لون من ألوان الإبداع الفني والأدبي لا يكتسب شرعيته من خلال تحريم النقاد أو تحليلهم له. ولنتذكر أن الشعر الحديث عندما بدأ جُوبِهَ بحملة ضارية، إلا أن الشعراء المحدثين استمروا في العطاء واستطاعوا

الـوصول بقصيـدتهم إلى الناس، واستجـابة النـاس هي التي حددت أن هـذا الشعـر الوليد سوف ينمو ويبقى.

أما القصيدة النـثرية التي يكتب بهـا البعض ويرفضهـا الكثيرون فـإن الذي يحـدد بقاءها هو مدى استجابة الناس لها ومدى تبنيها هي نفسها لقضايا الناس.

ولكن لو قارنـا بين القصيـدة العربيـة الآن وبين القصيـدة كما كـانت عند محمـود سـامي البارودي أو أحمـد شوقي لـوجدنـا أن الأمور قـد تغيرت كثـيراً. أشيـاء كثـيرة أضيفت إلى نسيـج القصيدة من حيث اللغـة أو الرؤيـا أو المضمون، والشعـر العـربي الآن هو في رأيي لا يقل مستوى عن أي شعر عالمي آخر سواء من حيث فنية القصيدة وقيمها الجمالية أو من حيث استجابتها لحاجات المجتمع.

□ كيف تنظر إلى الشعر في مصر الآن؟

ـ أنا لا أميل إلى تقسيم الشعر العربي المعـاصر تقسيماً إقليميـاً. الشعر العـربي الآن هو هذا الشعر الذي نشأ في ظل تبني قضايا الأمـة العربيـة والذي ارتبط بـالثورة العربية وقضايا الجماهير والتحرر. ومن هنا نشـأت بين الشعـراء العرب أرضيـة مشتركـة وأفكار مشتركة. طبعاً هنـاك بعض الفروق الضئيلة بـين الشعر المصري الآن والشعـر العراقي أو اللبناني أو الفلسـطيني. هناك مثـلاً حساسيـة اللغة. إن اللغـة العربيـة في مصر أقرب إلى لغة الصحـافة والاستعـمال اليومي، ومن هنـا نجد أن رهـافة استخـدام الكلمـة ومدى عصريتهـا في الشعر المصري قـد يكون مغـايـراً لمـدى رهـافـة الكلمـة وحساسيتها في الشعر العراقي مثلاً.

ثم إن المفــردات، مفـردات الصــورة في مجتمـع زراعي، تختلف عن مفــردات الصـورة في مجتمـع جبـلي أو صحـراوي. إن الغنـاء المصري يختلف في مفـرداتـه وفي تركيب صوره عن الغناء اللبناني مثلاً. فالشعـر يمكن القول إنـه ابن مزاج البيئـة قبل أي شيء آخر.

□ ومن هم أهم الشعراء العرب المعاصرين في رأيك؟

ـ أهم شاعر في نظري على الإطلاق هو النار. عندمـا كنت صغيراً كنت أجلس أمـام النـار وأقـرأ في السنـة اللهب أكـثر من معنى من المعـاني المـطلقـة. إن درجــات الاحتراق في ألسنة اللهب وتداخلها هي التي أثرت في وجداني أكثر من كل مـا قرأت.

وإذا عدنا إلى الكلام البسيط المباشر أجبتك بأنني أعجبت كثيراً ببدر شاكر السياب ومحمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه.

□ ما هو دور المرأة في حياتك ودور الشاعر في حياة مجتمعه؟

ـ الإنسان الشرقي مرتبط بالمرأة الأم اولاً. وأعتقد أن الشاعر يستطيع أن ينقل الولاء للام إلى الولاء للوطن. وفيما بعد أمي لم تكن علاقتي بالنساء علاقة جيدة لأسباب اجتماعية واقتصادية كثيرة وأخرى تتصل بتنقلي بين عدد كبير من المدن. والحب وإن كان قليلاً في حياتي إلا أنه كان عميقاً ومؤثراً. علاقتي بزوجتي أثرت كثيراً في حياتي وجعلتني أكثر تدخلاً مع الناس والبشر من ذي قبل بسبب أنني لم أكن رافضاً للمجتمع الذي أعيش فيه بل مرفوضاً. كان سلوكي الاجتماعي لا يعترف بأنماط السلوك الاجتماعية السائدة في بلادنا.

هناك طريقتان للدخول في المجتمع: إما أن تكون قوياً فيقبلك الناس، وإما أن تكون ضعيفاً فيقبلونك ولكن استخفافاً لشأنك، وقد رفضت منطق هاتين الطريقتين. ومن هنا كان الناس يحارون في كيفية التعامل معي.

إن الشاعر في علاقته بالسلطة يأتي في الدرجة الثالثة أو الرابعة من حيث الخوف منه. لكني آمنت دوماً أن الشعر هو القوة الوحيدة في المجتمع التي لا تسمع إلا لصوت ضميرها، وأنها هي التي تضع قيم الحق والخير والجمال فوق كل شيء. والشاعر أقوى من الجميع، وعليه أن يكون دائماً نسراً محلقاً بحاثاً عن الأجواء العليا، رافضاً التعامل مع اليومي والمؤقت والعابر. ومن هنا كان لا بد لعلاقته مع السلطة، وبخاصة السلطة المغتصبة العميلة، أن تكون تصادمية لا توافقية. والشاعر الشاعر هو الذي يعرف قيمة إبداعه أولاً. وفي ظل العصر الذي نعيش فيه والذي تلبس فيه الأكاذيب ثوب الحقيقة، وتخفي فيه الشعارات مرارة الواقع وبشاعته، لا بد للشاعر أن يكون نفاذاً وبصيراً وحراً حرية كاملة وبخاصة أمام نفسه، وأن يتحرر من رقيبه الداخلي قبل تحرره من أي رقيب آخر.

(آفاق عربية تشرين الثاني ١٩٨١)

مع بلند الحيدري

□ من بدأ شعر التفعيلة في الخمسينات؟

- أعتقد أنه لا يمكن لعصفور واحد أن يأتي بالربيع. كل هذه التشنجات كانت موجودة، وهذه الإبداعات كانت موجودة، حاولها لويس عوض أيضاً، وحاولها فؤاد الخشن من قبل، ولكنها جاءت أعمالاً فردية لم تأخذ وضوحها الكامل. تجتمع ظروف لا تدري كيف يولد فيها عدد من الشعراء في آن واحد، كما حدث مع الرومانسيين الإنكليز عندما جاء وردزورث وكوليردج وخلقا النموذج الرومانسي الذي تم على يد شيلي وكيتس وبيرون. وكذلك بالنسبة إلى الشعر الفرنسي: رامبو وفرلين، ومن ثم بودلير.

هذا الواقع هو الذي فُرض علينا، ولم يفرض علينا كشعراء فقط بل مدّ جناحيه على كل التجربة الإبداعية في العراق. نجد في الحركة المعمارية دخول محمد مكية ورفعت الجادرجي وقحطان عون، وقد لعبت دوراً في العلاقة ما بين المعاصرة والتراث. نجد ذات الشيء في القصة. تحولت القصة على يد عبد الملك نوري من القصة المقالية التي كان يبشّر بها ذو النبون أيوب، نصفها مقال ونصفها قصة. كذلك بالنسبة إلى الحركة الموسيقية آنذاك. تحولت أشياء جديدة.

وهذا نفس الشيء الذي حدث بعد الحرب العالمية. كان نوعاً من التجميع لانفجار ثورة حدثت في الشعر. في الرسم التشكيلي حدثت تجربة مهمة. جواد سليم خلق أكبر حركة في تاريخ الفن الحديث عندما نبّه إلى أهمية الفن الإسلامي واستوحى يحيى بن محمود الواسطي من القرن الثالث عشر فأعاد الفن الإسلامي برؤيا جديدة.

هذه المكحونات خلقت بالفعل واقعاً عراقياً، كأن القشرة بدأت تهتز وعلينا أن نغيّر في كل المجالات.

لقد حدث هذا كما قلت لك بالنسبة إلى الشعر. الجميل في العلاقة آنذاك هي هذه العلاقة المتشابكة بين المهندس والشاعر والرسام تماماً كما حدث ذلك بالنسبة إلى أوروبا. لقد كنت أنا أحاول دائماً أن أوفر القيم الفنية في القصيدة. بدر كان أيضاً يعتمد على ذاكرة عينية في إغناء التجربة الشعرية. ومن غريب الصدف أننا نحن الثلاثة: بدر وعبد الوهاب وأنا، ولدنا في عام ١٩٢٦. وبعد عشرين سنة صدر ديواني وكان أول تجربة في الشعر الحديث، وذلك في عام ١٩٤٦ عندما صدر ديواني (خفقة الطين). وفي أوائل ١٩٤٧ صدر ديوان نازك (عاشقة الليل) وفي منتصف ١٩٤٧ صدر ديوان بدر (أزهار ذابلة) فكان هذا المنطلق لتجربة الحداثة في العراق.

في البدء لم تكن الحداثة واضحة المعالم. كان هناك ضرب من استخدام الصور برؤية جديدة. مثلاً أكتب:

قلب توكأ على عكازة الذكرى   فراح ينبش في انقاضها. .

هذه الصور لم تكن مألوفة، هذه العودة إلى الصور السوريالية الرومانسية الممزوجة معاً في إطار. ومن ثم أخذت أبعادها.

أنا أقولها الآن صراحة: نازك اتهمتني يوم قرأت أول قصيدة لي بأنني أهدّم التراث. ثم شاعت الإشاعة بأن نازك هي التي بدأت بقصيدة الكوليرا. . أنا أعتقد بأنها لم تبدأ، بالعكس، ربما تأخرت عني وعن بدر. هذه فترة زمنية. أنا أعتقد أن الريادة لحدّ الآن مستمرة. من الصعوبة أن نقول من بدأ ومن نشر قبل ذلك اليوم.

□ «خفقة الطين» هل تتضمن كلها قصائد على التفعيلة أم أن بعضها الآخر كلاسيكي أو على الأسلوب التقليدي؟

ـ كلها على التفعيلة. نحن لم نخرج على التفعيلة مطلقاً ولكن وزعنا التفعيلة بشكل آخر، أي أننا حاولنا أن توجد القصيدة موسيقاها، وليس هناك موسيقى بحر. لم نستعمل الكامل كما استعمله السابقون: متفاعلن متفاعلن متفاعلن. لا نستعمل: نفس الطريق نفس البيوت يشدها جهد عميق. . وهذه من قصائدي في ١٩٤٨. نفس السكوت. كنا نقول غداً يموت وتستفيق. تحت القوافي الداخلية أيضاً: من كل دار / أصوات أطفال صغار يتدحرجون مع النهار على الطريق. .

أنا أقول الحقيقة ليس لأي منا أن يقول بأنه هو الذي بدأ. بدأت تجربتنا معاً،

وتأخر عنها لحدٍّ ما عبد الوهاب البياتي. عبد الوهاب بدأ في عام ١٩٥٢ على ما أتذكر، وهو نفس العام الذي بدأ فيه خليل حاوي وآخرون مثل صلاح عبد الصبور. أي أن هذا الجيل الآخر هو الذي واكب جيلنا واستمر معه.

□ **وما هي مقومات قصيدتكم يومها؟**

ـ أنا أعتبر أن المقومات التي وردت معنا لم ترد عند الآخرين الذين سبقونا، لا علي باكثير ولا فؤاد الخشن ولا لويس عوض. نحن نظرنا إلى القصيدة من خلال ثلاثة مجالات. أولاً الكلمة. لم نعد نعتمد على الكلمة القاموسية. ذهبنا إلى الكلمة المأنوسة، الكلمة المشحونة، وحتى إلى الكلمة العامية. مثلاً بدر يستعمل حاشا بدل من حشيا، يستعمل الترف باللهجة البصراوية وليس الترف الآخر. كنا نحاول أن نستخدم الكلمة المشحونة أكثر من الكلمة ذات المعنى القاموسي. لو كان هناك خيار بين استعمال «مدية» أو «سكين» لفضّلنا أن نستخدم كلمة سكين لأن السكين تحمل تداعيات عدة للقارىء.

ثانياً أن القصيدة السابقة كانت أشبه بالعمارة: طابق فوق طابق ولا علاقة بين البيت والبيت الآخر إلا من حيث الشكل الخارجي، أي البحر والقافية. تحولت التجربة عندنا إلى تجربةأخرى، أن القصيدة متكاملة، لها أول ووسط ونهاية، ولا يمكن أن تحذف أي شيء منها. كانت القصيدة القديمة بإمكانك أن تمد يدك وتحذف ما تحذف دون أن تخل بها ككل لأن هناك المعنى القائم على البيت. قصيدة المتنبي مثلاً على ضخامته. أما بالنسبة إلى تجربتنا، فهناك كلٌّ متكامل له نموّه العضوي من كل الجهات. موسيقى القصيدة ومضمون القصيدة، كلّه متكامل ومتداخل.

ثالثاً موسيقى القصيدة. موسيقى القصيدة في السابق كانت أشبه بإطارات الصورة الكلاسيكية، ما يتعامل مع المضمون. أما بالنسبة لنا فصار المضمون يعتمد على الموسيقى، والموسيقى تكثف المضمون، أصبح هناك عملية متداخلة. الموسيقى ليست خارجة عن المضمون. مثلاً «قل كلاّ لن نسمح أن نُذبح / لن نسمح أن تربح من جلدي نعلا / قل كلاّ واصنع من حقدك لي نصلا / صلاً يتململ في مهد الحبلى / سمّاً قيحاً / قل لن يصبح موتي قمحاً بل ملحا / سيهزّ جراحك جرحاً جرحا. . لاحظ التداعيات اللفظية التداعيات في المضمون. أي أن الموسيقى لعبت دوراً مهماً في تعميق الإحساس وتكثيف المضمون.

هذه المنطلقات الثلاثة هي التي بنيت عليها تجربتنا آنذاك.

□ وكيف تفسير دعوى نازك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» بأنها هي التي بدأت الشعر الجديد يومها وليس بدر، ودون أن يرد شيء في كتابها عن ريادتكم أنتم للقصيدة الحديثة..

ـ هناك آراء كثيرة. أن ما قلته لك لم أقله أنا. قاله بدر. قال بدر ـ ولا أتذكر النص حرفياً ـ هناك شعراء أكنّ لهم كل حب وفي مقدمتهم بلند الحيدري الذي كان ديوانه «خفقة الطين» أول ديوان صدر في الشعر الحديث والذي تأثر به الشعر العربي. هذا الكلام ليس لي وإنما لبدر. وهناك اجتهادات أخرى. هناك من قال إن بلند وشاذل طاقة. هما اللذان بدأا، ثم دخل اسم عبد الوهاب البياتي، وربما أصبح هو الرائد الأول. كله كلام.. أنا أقول إننا كلنا بدأنا معاً وواحدنا أثّر في الآخر مع احترازنا من أن يكون لكل منا صوته الخاص الذي لا يتماثل مع صوت الآخر، وهذا هو المهم. لا. أنا تأثرت ببعض محاولات بدر، وبدر تأثر ببعض محاولاتي، وأتذكر مرة من المرات أنني استخدمت كلمة البتر: «نحن لا نذكر ان كنا التقينا أعجب بدر أن هذه الحالة النفسية يجب افرازها من خلال التعبير الشعري. فطلبت من بدر أن يوقع بأن هذا البتر يخص بلند الحيدري وليس لسواه. ولكنه عاد واستخدمه هو. كانت هناك محاولات من هذا النوع، وكنا، خاصة أنا وبدر، نفترق أحياناً سياسياً، يوم أن كان هو شيوعياً كنت أنا وجودياً ثم تحولت الأمور، أصبحت أنا اليسار في اليمين ولكن مع كل ذلك كان من أقرب أصدقائي إليّ وقال فيّ ما لم يقله في أي واحد من زملائه يومذاك، وخاصة بالنسبة إلى الرؤيا الحقيقية. كان بدر يدرك هذه الأشياء. وكنا أنا وبدر نلتقي عند مهندس اسمه قحطان عوني. وهذه مؤثرات مع الأسف لم يبحث عنها أحد. أثر جواد سليم علينا، أثّر جبرا ابراهيم جبرا علينا، أثر قحطان عوني. قحطان كان قد عاد توا من انكلترا ويحمل معه كمية كبيرة من الأسطوانات بصوت اليوت وبصوت اديت سيتويل وبصوت سمرست موم وكل ثلاثاء كنا نجتمع عند قحطان عوني لنسمع. ولم تكن انكليزيتنا آنذاك تسمح لنا طبعاً أن نعي هذه التجارب. كنا نحاول أن نتلمس أنفسنا دون أن نسقط كما سقط الآخرون على التراجم الأوروبية.

نحن كنا نحاول. مثلاً أنا اهتممت كثيراً بموضوع تكرار الصورة في قصيدة

ت. س. اليوت بحيث يجمع. ومن يومها أنا أستخدم في قصيدتي هذا التكرار الذي يجمع. يكون في الأول ويكون في الوسط ويكون في نهاية القصيدة بحيث يوجد تكاملاً لها. اليوت يكرر الكلمة، ولكن كل تكرار ليس التكرار ذاته، بل التكرار الذي يتجاوز نفسه في التأكيد وفي النفي، نفي التكرار السابق.

هذه المحاولات كنا نلجأ إليها. طبعاً تأثر بدر باديت سيتويل وتأثر باليوت، وأنا تأثرت باليوت، كلها أشياء كنا نأخذها ونعيد صياغتها من خلالنا حتى بالنسبة إلى موضوع الأساطير الأوروبية التي وفدت مع تجربتنا في البدء.

هذه كانت المنطلقات وأعود فأقول إن نازك إذا أرادت الأمانة ـ وأنا أحترم نازك وهي أخت لي وصديقة ـ كان كل واحد منا يحاول آنذاك كمكتشفي القطب أن يقول أنا وأنا..

أنا أقول، أمانةً، كلنا ولا أقول أنا، وحتى لا أطلب شهادة بدر، لكن أقول كنا معاً، كنا نعمل معاً، والفرق بين واحد وآخر ربما نازك استطاعت أن تصل إلى النشر قبل فلان، ولكن لا يعني هذا أن بلند لم تكن لديه قصيدة نامت في جيبه مدة ستة أشهر.

أنا، كما لا يخفى عليك، صناع. أنا أكتب القصيدة بهذيان كامل، ثم أعود فأروّض هذا الهذيان، وأصنع فيه. القصيدة تُكتب عندي ربما بساعة، ولكني أعمل عليها شهرين أو ثلاثة أشهر. أقطع، وأرمم، وأضع أشياء فيها لكي أصل إلى ما أريد أن أحقّق من تجربة جديدة. درست الفراغات في الفن عند هافلي مور، حاولت أن أستخدم الفراغ، سميته الفراغ المملوء. وهذه من قصائدي القديمة في الشيخوخة: «شتوية أخرى وهذا أنا هنا بجنب المدفأة أحلم أن تحلم بي امرأة».. هذا الفاصل كأني أقول فيه: واخجلتاه.. تحولت من همزة وصل إلى همزة قطع. قطعت لاضطر القارىء أن يقع ويوجد هذا الفراغ. سميته الفراغ المملوء. هذه مسألة أنا تتبعتها، وكان بدر يتتبع أشياء أخرى، كل منا في مجاله. ولذلك ليس النشر دليلاً حاسماً على الأسبقية في هذه العملية أو ذاك. هذه القصيدة تنام عندي شهرين أو أكثر أحياناً. ولكن الصنعة هي في اخفاء الصنعة، أي أن لا تبرز. لاحظ: نفس الطريق، نفس البيوت يشدها جهد عميق نفس السكون، كنا نقول غداً يموت.. لاحظ القوافي الداخلية، إنها صنعة، لكن بدون أن تشعرك بوجودها. هذه القصيدة اشتغلت فيها

لمدة شهرين ربما. إذن من وصل إلى النشر قبل الآخر، هـذه لا تعني شيئاً مهـما لدي، لكن أقولها بأمانة: كلنا بدأنا معاً..

□ وما هي العوامل التي ساعدت برأيكم على إنضاج التجربة الشعرية والتجربة الأدبية عموماً في الخمسينات؟

ـ بالنسبة للتجربة العراقية فإن الواقع الاجتماعي تغيّر كله تغيراً عاماً. هناك الجامعات، هناك الذين درسوا في الخارج، هناك فنانون أوروبيون دخلوا مع الحرف إلى حياتنا. مثلاً باريڤان وهو بولوني، مثلاً غينغود، وهو انكليزي. هذه العلاقة لعبت دوراً مهـماً. لم يعد الشعر يُدرس كما كان يُدرس أيام الجواهري ضمن حلقات: الرصافي والجواهري والزهاوي. كانت هناك الجامعة. صار واحدنا يجالس فتاة إلى جانبه وصار بالإمكان أن نلتقي مع الفتيات في المقهى السويسري. هـذه حياة تغيرت تماماً. وخرجت عن النمطية السابقة التي عرفتها حياة الرصافي والزهاوي والجواهري.

ان المحتوى هو الذي فرض الشكل الجديد. التغير في الحياة الاجتماعية هو الذي فرض هذا اللباس الجديد تماماً كما تدخل إلى حمام السباحة باللباس المهيأ. القصيدة لم تعد بإمكانها أن تتقبل العصر دون أن تغير في لباسها أو شكلها.

هذه الفروات تحدث فيها أثراً اجتماعياً ثم يأتي دور المقلدين والمضيفين. هناك إضافات مهمة وقعت على يد خليل حاوي وصلاح عبد الصبور. وأهم من هـذا أننا كنا نعتمد على الميثولوجيا الأوروبية: أوديب، سور الصين، سيزيف، هملت. عندما جاء الجيل الثاني بدأ يستخدم الأساطير أو الشخصيات التراثية: دخل الإمام علي، دخلت الكعبة، زرقاء اليمامة، مهيار الديلمي، وأنا أعتبر كل هذا إضافة مهمة.

الحقيقة أن العالم تحول إلى قرية صغيرة. أي عمل لأي شاعر في أي مكان من العالم يصل إلى أي مكان. الترجمة تلاحق الشعراء، الإذاعات، السينما.. صار من السهولة، لم يعد الخروج من التراث باضافة إلى التراث. صار الوقوع بسرعة على التجربة العالمية، وهنا تسطحت. هذا الشاعر الصغير مسك بسان جون برس ووقع عليه، وأخذ منه ما أخذ، دون أن يعي سان جوس برس، دون أن يدرك أبعاده.

وذاك الآخر وقع على ت. س. اليوت أو مَنْ بعد ت. س. اليوت من الشعراء بحيث هـزلت التجربة ولم تعد فيها تلك الشخصية الواضحة. ولما كانت مصادر

الاستلهام هي أوروبا، صارت القصيدة بشعرائنا الجدد كأنها قصيدة لشاعر واحد. بإمكانك أن تشد الواحد للآخر دون أن يختلف عليك أصوات هذا الشاعر عن ذاك. ولذلك وقعنا على هذه الضحالة وهي ضحالة عالمية الآن.

قبل فترة كنت أقرأ في كتاب ذكر فيه أحد النقاد أنه الآن انتهى جيل العمالقة، الآن جيل الأقزام ذوي السحن والقامات الواحدة القصيرة.

بالفعل بعد اليوت لم يخرج شاعر عالمي كبير، وبعد بيكاسو لم يخرج رسام عالمي كبير على مستواه. وبعد الموسيقار العظيم سترافسكي لم يطلع موسيقار على مستواه. هذه مرحلة لا يسيطر فيها إلا الأقزام.. وقد ذكرت مر أن الأغذية الأرضية وشحّتها قضت على الديناصور، الحيوان الضخم، وأنا أعتبر الآن أننا نعيش قلة من الأغذية لم تعد كافية، وهذا نتيجة العصر الآلي والواقع الاقتصادي، الوعي العلمي الشديد بالأشياء، ربما هو لم يستطع الارتفاع إلى إمكانية التعبير..

□ **وما الذي أضافته الأجيال الحديثة للقصيدة العربية؟**

ـ لم يضيفوا أي شيء. بالعكس، أساؤوا إلى الشعر. إن القصيدة التي تمت في نمو أبوي، الآن رجعنا إلى القصيدة المفلوشة التي تشبه شعرنا الرديء. وبإمكانك أيضاً أن تمد يدك وتحذف وترمي ثم ترمي دون أن يختل عليك شيء.

هناك الصورة فقط. حاولوا أن يستخدموا الصور الغريبة، بلا شك لكل إنسان في أعماقه نزوع إلى الخروج عن الواقع المألوف أو الواقع الحتمي. أنا أتمنى لو كان بإمكاني أن أطفىء عيني وأنام كما أطفىء الضوء في الغرفة، وأتمنى مرات أن يمر القطار على جسدي ولا أموت وهو في أفلام الكارتون. هذه نزعة داخلية ولكنها لا تشكل عملاً فنياً كبيراً. هذا نوع من الداخل موجود، أتمنى مثلاً لو أستطيع أن أضع رأسي في جيبي وأمشي.. إنها أحلام. أول قصيدة لأحد أصدقائنا كتبها في الأربعينات: «ووضعت ساقيّ في جيبي وسرتُ»..

□ **الياس أبو شبكة يقول: وحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمي..**

ـ هذا رائع. هذه الصورة ليست الغامضة. هذا الرجل وزع نفسه هو الذي يسير:

«طوّفتِ بي بيتاً بأروقة اللظى   فحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمي»..

إنها صورة رائعة وموجودة. . عندما يقول الشاعر القديم:

وأثبت في مستنقع الموت رجله   وقال لها من تحت أخمصك الحشرُ.

إنها صورة تتجاوز العين إلى الاحساس الكلي بعملية بناء الصورة. إنها ليست صورة عينية، إنها صورة ذهنية من العين إلى المفهوم الرمزي للصورة. هذا عمق لكن ما جاء مع هؤلاء ليس كذلك. يأتي شاعر من هؤلاء ويقول لي: النملة ابتعلت بحراً والبحر مع النمل صار البحر هو النملة والنملة صارت بحراً. . ماذا يريد أن يقول؟ حمزاتوف الشاعر السوفياتي يقول: «هؤلاء الصغار يكتبون لأنهم يشعرون بحكة في أصابعهم وليس في عقولهم ولا في قلوبهم». هؤلاء أنا أتهم الغالبية القصوى منهم أنهم يعبثون ويعبثون بلا طائل.

□ ولكن هل يمكن أن يغيب الإبداع الشعري وغير الشعري عن الأجيال الجديدة في الأمة؟

ـ أولاً الإساءة جاءت من الصحافة الرديئة. كنت أتمنى أن يكون على رأس الصفحة الثقافية في كل جريدة من جرائدنا أو صحيفة تحترم نفسها رجل بمستواك خلقاً وعلماً للأدب والتراث. ولكن الآن الكل هو شاعر. وعندما ضاعت المقاييس ولم يعد هناك مسطرة تقاس فيها التجربة الشعرية، صار من السهولة أن يصل أي واحد إلى أي صحيفة، وبعد أربعة أو خمسة أيام يضيف اللقب: «الشاعر الكبير» ويصبح شاعراً كبيراً وهو قزم لم يتجاوز شيئاً. . .

هذه السهولة في الوصول غيبت وأضاعت ولكن الواقع أن هذه المشكلة ليست مشكلة عربية، إنها مشكلة عالمية. الحداثة صارت كلمة ممجوجة. لا نعلم ماذا يعنون بالحداثة. هناك «موضات» وليست هناك حداثة، تماماً مثل «الهيبيين»، مثل «البانك»، موضات تدوم لعدة أشهر، لعدة سنوات، ثم لا يبقى شيء. ونحن منذ السبعينات نعيش هذه الموضات. كل يوم واحد يكتب، يضع سطراً أو خطّاً مائلاً، وكأن ما يكتبه هو الإبداع. . الآخر يهذي كما يريد ويعتبر هذيانه ابداعاً، وكله هذيان. الهذيان جيد أحياناً. أنا أكتب مرات وأنا في حالة هذيان لا شعورية، خاصة في الساعة الثالثة بعد منتصف الليل. أكتب بتعب، صفحات ثم أوجز ثم أمزّق وأمزق ولا أبقي من قصيدة بحوالي مئتي بيت إلا عشرة أبيات. . هذا هذيان مروّض. السؤال هو كيف تروّض هذيانك. هذه عبقرية. أما الآن فهناك هذيان وهذيان وليس له قيمة وهو ليس

غموضاً. إنه ليس غموضاً. إنه هذيان. أنا مع الغموض كما يقول الجرجاني. الغموض الذي يتعبك بما يجدي عليك بشيء. لكن هنا الأمر ليس مجدياً.

□ **ما هي أسباب شيوع القصيدة السياسية الآن؟**

ـ أسباب شيوع القصيدة السياسية العربية في السنوات الأخيرة هو بلا شك انعدام المؤسسات الديموقراطية الصحيحة في الوطن العربي. هذا الغياب للمؤسسات الديموقراطية أدى بالشاعر إلى أن يتحمل مسؤولية التعبير عن الشعب لأنه ليس هناك برلمان، ولا هناك صحافة مستقلّة ونظيفة تعبر عن إرادة الشعب. من هنا قرر الشاعر أن يتحمل هذه المسؤولية، وكاد أي شاعر من شعراء العرب أن يمر بفترات من السجن والمطاردة والنفي والقتل أحياناً.

هذا الواقع هو الذي فرض علينا القصيدة السياسية كمعبرين عن ارادة الشعب ولكن كيف يجب أن نكتب؟ هنا السؤال. بالسياسة، بالحدث السياسي، بعده الدرامي ربما هو البعد بالنسبة إلى الأسطورة، بالنسبة إلى الشخصية ولكن كيف نستخدم؟

بعض الشعراء مع الأسف استخدمتهم السياسة، ولذلك تسطحت تجربتهم وعادت تجربة مبتذلة وسيئة وأفسدت الذوق. وأنا أحمّل العديد من أصدقائي هذه التهمة.

بعض الشعراء الآخرين عرفوا كيف يوظفون السياسة في بُعد درامي، وهذا عمل مهم جداً لأن الحدث السياسي له تأثيره في نفوس الآخرين، ولذلك عندما يأتي الشاعر يجد هذا الالتقاء بين ما هو موجود عند القاريء، وبين ما هو موجود في طبيعة الحياة. إذن الشاعر هنا هو الذي وظّف السياسة وليست السياسة هي التي وظّفت الشاعر.

هذا فرق مهم جداً لأننا وجدنا العديدين من شعرائنا الكبار يقعون في هذا المأزق إذ كتبوا القصيدة المسطحة التي حاولوا من خلالها مجاراة الفكر العامي الساذج. هذه اساءة. أنا أقول إن الإساءة إلى الذوق أهم من النجاح السياسي من خلال قصيدة مباشرة من هذا النوع. إنه افساد للذوق. معيار القصيدة الناجحة ليس أن تثير انفعال عامة الناس.

□ **هناك من يأخذ على الشعر العربي غنائيته ويرى أن العلاج هو الدرامية.**

ـ إن شعرنا كله غنائي، ولكن هناك عناصر درامية جاءت من الحوار، والحوار

لعب دوراً رئيسياً في قصيدتنا. في أول قصيدة كتبتها، وحتى عندما كتبت على الشكل التقليدي القديم، أوجدت الحوار. إن نكبة شعرنا العربي أن هناك قارئاً وأن هناك كاتباً لا يعرف كيف يزاوج بين الأصوات الأخرى. أنا حاولت أن أطلع إلى صوت آخر خارجي ليس الشاعر فقط، ولا القاريء فقط، هناك صوت آخر لبلورة حسّ درامي.

الطابع الرئيسي لشعرنا هو الغنائية. والغنائية ليست عاراً، وليس هناك شيء يستطيع أن ينفي الغنائية. إن كلمة النفي وجدت مع تجربة أدونيس مع الأسف واستُغلّتْ بشكل سيء، كأن على الواحد أن ينفي الآخر. عندما ولد أدونيس كان يجب أن ينتهي السابق. هذه كلمة لا أدري إذا كان أدونيس قالها، ولكن بلا شك شاعت عن فترة أدونيس. هذا هو النفي. صورة رمبرانت إلى الآن لها زوارها بالمئات يومياً. الجوكوندا ما تزال موجودة. شكسبير يطبع كل يوم أكثر مما يطبع ت. س. اليوت بمرات عديدة. ليس هناك نفي. القصيدة الغنائية، وسيبقى في الإنسان حاجة إلى أن يسمع هذا الإيقاع اللطيف الجميل.

ولكن القصيدة الدرامية أوجدت بلا شك أبعاداً مهمة. عند العرب الثنائية كانت دائماً هي الأساس، حتى في اللغة العربية. مبتدأ وخبر، جملة فعلية وجملة اسمية. كله مبني على الثنائية. لم نعرف الحوار، ولم نعرف المسرح ولم نعرف الموسيقى السيمفونية. الموسيقى العربية تقوم أيضاً على الثنائية. ايقاع ونغم، ليس هناك الهارموني، ولا النقطة إزاء النقطة الموجودة في الموسيقى.

هذا موجود عندنا. إن الدرامية حاولت أن توجد مرحلة جديدة، وهي إضافة الأصوات الداخلية إلى القصيدة. وأنا استعملت، وخاصة يوم أن قرأت ت. س. اليوت «أصوات الشعر الثلاثة» هذا المنحى الدرامي، فصار عندي في قصيدة «اعترافات ليست متأخرة»: صوتي وصوت الفرّاش الذي يخاطبني، ثم هناك صوت ثالث وهو الذكريات التي استخدمها في القصيدة. ثلاثة أصوات حاولت أن أمزج بينها، طبعاً بشكل درامي متكامل، وهو الذي أوصلني إلى القصيدة الدرامية. حوار حول الأبعاد الثلاثة..

□ هل تلتفت عادة إلى التنظير عن الشعر؟

ـ احكي عن تجربتي. الحقيقة أنني لم أنظّر في قصيدتي ولكن في إحدى قصائدي حلم في أربع لقطات. أنا استخدمت السيناريو. لقطة أولى:

تفـترش الشـاشـة عينـان لمـعـت عـدة أسـنـان . .

إلى آخره. بعدها لقطة ثانية ثم لقطة من الخارج. حـاولت أن أوجز بهـذه اللقطة الكثير من الهذيان، وكما يقول ت. س. اليوت: «لا بـد من النثر الـرديء في القصيدة الطويلة» النثر الرديء هنا يفرض نفسه.

أنا استخدمت الألوان كما يستخـدمها الانـطباعيـون. الرسـامون الانـطباعيـون يستخدمون اللون الأصفر في ما يدل على الغثيان.

أنـا حاولت أن أمـدّ يدي إلى قيم متعـددة من قيم الفن التشكيلي والسينـمائي. إنني أعتبر الموهبة ثلاثين بالمائة، وسبعـين بالمـائة عمـل. ولكن أعود وأقول: الصنعة في ابرازها.

أدونيس شاعر بـلا شك، أوجـد منعطفـاً مهماً، لكنـه ظل أيضـاً أميناً للعـلاقة الصحيحة ما بين التراث (النفـري الذي حـاول أن يعتمده اعتـماداً رئيسياً) والمعـاصرة (سان جون برس الفرنسي). حاول أن يوجد أيضاً علاقة متكاملة وهي علاقة صحّية في تجربته. لكن عندما وعى نفسه في تجربة جديدة حاول أن ينـظّر. وما نـظرّه له أصبـح قانوناً يشده ويضيق عليه ثم ينفلت أحياناً أخرى ليعيد النظر. أدونيس يحـاول دائماً أن يعيـد النظر في تجـربته ولكن، كـما قلت قبل أيـام وكنـا في أمسيـة مشـتركـة في قـابس بتونس، أنا وأدونيس: للحـداثة ثـلاثة أبعـاد: الحداثـة الأصلية التي تنمـو وتخرج من التراث وتضيف إليه، كما خرجت الانطباعية من الرومانسية، كما خرجت السـورياليـة من الرومانسية أيضاً، أو الدادائية. فهذه مدارس تلاحق الواحـدة الأخرى وتخلق لهـا عمراً طويلاً يتجاوز مئات السنين إلى أن تأتي ظروف أخرى لخروج عملية تجربـة مهمة أخرى.

ولكن، كـما تعرف، هنـاك موضـات سريعة وهنـاك بعض الشعراء يحـاولون أن يقوموا بعملية زلزلة وإخلال بالقيم لتمهيد أرض لتجـربة جـديدة كـاملة. هذه طبعـاً تأتي بصورة حلم يتـأبى على التحقيق كـما هو عنـد هانـز هيرن الـذي كان يـطرح دائماً البداية من نقطة الصفر. ثم انطفأ هذا الشاعر عام ١٩٥٧، وليس هناك من يذكره الآن كشاعر، بل يذكرونه كرسام مهم في التجربة التجريديـة الجديـدة، ولكن ليس هناك من يهتم بما قاله شعراً.

أدونيس كان ضرورة من الضـرورات في هزّ التجربة الشعرية. ما عمله أدونيس

خلال هذا الزلزال أنه فتح مجالاً للعديد من هؤلاء الشعراء التافهين الذين لا قيمة لهم، والذين جاؤوا بأكواخهم الصغيرة إلى هذه الأرض التي زلزلها أدونيس. وهذه مسؤولية أدونيس. عندما يقول أدونيس: لم نعد نستطيع أن نميز ما بين المزيف وبين الحقيقي، أقول: أدونيس! كنت أنت أحد أسباب ذلك. .

هذا واقع في الحقيقة، لا بد أن نوسع صدورنا لاستقبال التجارب الجديدة، ولكن وفي ذات الوقت علينا أن نعي ماذا يعمل هذا الجيل قبل أن تضيع كل المقاييس النقدية لهذه اللغة. هناك صورة يجب أن نحاكمها، هناك وزن يجب أن نحاكمه، هناك ايقاعية يجب أن نحاكمها.

النثر ألغى كل هذا.

أنا إلى الآن أقول الرقص أجمل من المشي، الغناء أجمل من الكلام. كلما أضفنا حركة نزيد الجمالية. الغزال جميل، لكنه عندما يركض يصبح أجمل. الفرس جميلة، لكنها عندما تركض تصبح أكثر جمالاً. لماذا نلغي هذه العبقرية الموجودة في الشعر العربي، وهي عبقرية خاصة؟ يقول لوركا عن الشعر العربي: إنه الشعر الوحيد الذي يحرّك كل حواسك، ليس فقط العين، بل الأذن وكل حاسة أخرى. فلماذا أفقد القصيدة هذه الجمالية؟ وإذا كان لنا أن نخرج إلى قصيدة النثر فلنجد كما في القرآن تلك الإيقاعية الهائلة: و«كم من. . . سبحان من أسرى بعبده ليلاً». . القرآن لم يكن بامكانه أن يجوّد لو لم يكن هناك ايقاع.

هؤلاء الشعراء الذين اعتمدوا قصيدة النثر أنا معهم عندما يستطيعون بالفعل أن يغنوا لغتهم بهذه الايقاعات الداخلية. لكن ليس على هذه الطريقة التي ليس لديها ما تعطيه.

قصيدة النثر مميزاتها الوحيدة أن الإيقاع كان يمنعنا من ادخال العصر إلى القصيدة. يضحك الناس عندما يسمعون شاعراً كحسب الشيخ جعفر: «واشتريت حذاءً من باتا». باتا تمتنع على الدخول في الإيقاع ولذلك كان العصر لحدٍّ ما يدخل في نوع من المراوغة إلى القصيدة الإيقاعية. قصيدة النثر أكثر استيعاباً. عندما نقرأ قصيدة جبرا النثرية أو قصيدة الماغوط أو سواهما من أصحاب القصيدة النثرية نحسّ بالفعل أنهم في قصائدهم النثرية أقرب إلى العصر من القصيدة الإيقاعية. ولكن هذا لا يكفي أن يكون مبرراً رئيسياً لما حدث مع قصيدة النثر.

□ وهل استطاع هذا الشعر الذي يمتد من أواخر الستينات إلى اليوم أن يفرز نقاده؟

ـ ليس هناك ناقد يستطيع أن يقول شيئاً. لماذا؟ لأن الشاعر ألغى كل المقاييس النقدية. تقول: موسيقى، يقول لك: أنا ضد الموسيقى. تقول اللغة، يقول لك: أنا جئت لأهدّم اللغة. تقول الصورة، يقول لك: أنا ضد الصورة..

هناك نَقَدَة لزغل في الخلق وخطل في النفس وخطأ في الرأي أساؤوا إلى هؤلاء. يقرأون القصيدة كما يقرأون في فنجان. يلجأون إلى التأويل والتلفيق والكذب. لو وضعنا الشاعر هنا، وهذا الناقد في الجهة الأخرى، وطلبنا من الشاعر أن يوضح تجربته لوجدنا اختلافاً واسعاً مع ما يقوله الناقد. إنها قراءات في فنجان غائم وليس لها أي قيمة.

إن نكبة هؤلاء النقاد ليست على أنفسهم فقط، بل على التجربة النقدية أيضاً لأنها ألغت المقاييس النقدية.

أنا لا أحترم تجربة شعرية لا تستطيع أن تعطيني مقياساً نقدياً أقيّم بواسطته.

□ كيف استقلت مرة من الشعر ثم عدت إليه؟

ـ إن ما قلتُهُ آنذاك، سنة ١٩٧٥، وبعد صدور «حوار عبر الأبعاد»، وقد أوجزت هذه القصيدة الطويلة كل تجربتي الشعرية، ورداً على سؤال أحد الصحفيين: لماذا لم نقرأ لك شيئاً خلال هذه المدة الطويلة، هو: أقول ما قاله أحدهم ولا أتذكره الآن، ما أريده لا يأتيني وما يأتيني لا أريده. وأضفت يومها: أنا أتمنى على الكثيرين من زملائي أن يسكتوا ما دام لم يعد هناك شيء عندهم يقولونه، والسكوت ليس عيباً..

شكسبير وقف عن الشعر في الخامسة والأربعين. رامبو ترك الشعر بعد السابعة والعشرين. براخت تحول من الشعر ـ وكان من كبار الشعراء ـ إلى المسرح. إذن هناك مرحلة يجب أن نقف عندها. ولكن العربي مع الأسف، سواء السياسي أو الفنان أو الشاعر أو الأديب، لا يعرف حدّاً يقف عنده. إنها نكبة أبو رقيبة على سبيل المثال. لو عرف هذا الرجل أين يجب أن يقف لكانت كل تونس الآن مملوءة بتماثيله. ولكن الرجل اغتر حتى وصل إلى مرحلة الهذيان ومرحلة الإساءة إلى تاريخه إلى أن انتهى.

عندنا الآن عدد كبير من الشعراء العرب اليوم هم في نفس المرحلة..

قالت غادة السمان إن بلند الحيدري مثل محمد علي كلاي يعلن الوقوف عن الملاكمة ويعود يلاكم.

واحد آخر قال إن بلند ظروفه السياسية خصته. .

نزار قباني كتب إليّ: أرفض استقالتك. .

أنا أخبرك بصراحة أنني لم أكتب شيئاً مهماً بعد «حوار»، وكنت أتمنى أن لا أكتب إلّا أن الظروف التي أعيشها في منافي مختلفة، في غربات مختلفة، هي التي تفرض عليّ أن أكتب القصيدة، وهي قصيدة إلى حدّ ما ناجحة تصل إلى الناس دون أن تسيء إليّ، لكنها لم ترتفع إلى تجربتي السابقة.

أنا أقوم الآن بمحاولة ـ ولا أدري ما إذا كنت سأوفق ـ هي خلق أو ايجاد القصيدة الفيديوية التي لا تُقرأ إلا من خلال الشكل وأنا أستخدم الآن صورة «الغورنيكا»، صورة بيكاسو المشهورة، بأبعادها المختلفة. عندما تأتي الكاميرا لتصوّر الثور تجده في المرحلة الأولى قزماً مطوياً على نفسه. في هذه الحالة يطلع صوت فرانكو من خلال هذا بشكل مضحك، كل اسبانيا لا تهمني وأنا باقٍ. ثم تأتي الكاميرا لتصور الثور بهذه الصلابة: أنا اسبانيا باقية وهذه حوادث عابرة. . أنا الآن اشتغل على هذه القصيدة المرأة، الحصان، حوارات متداخلة، ولكن من خلال الصورة. هذه القصيدة لا يمكن أن تُقرأ في كتاب، إنها عمل من نوع آخر.

أنا أعتقد أن العين تلعب الآن دوراً هائلاً، وهناك تطورات هائلة في هذا المجال. علينا أن نخلق التجربة السينمائية الشعرية المتداخلة. أنا أعتقد أن هذه المرحلة مهمة. هنا نضيف العين إلى الأذن إلى محور القصيدة في عملية متكاملة. إنني لا أزال أصوّر بعض الأشياء بشكل تجريبي وقد وضعت الأصوات. ومنذ سنوات وأنا أعمل في القصيدة ودائماً أصل إلى حالة من اليأس وأوشك أن أمزّق مئات الأوراق لأنتهي من هذا العذاب، ثم أقول: لا، لأعد إليها. إنني ما زلت فيها ولكن ربما أمزقها وإذا مزقتها فهذه ذكرى تحملها أنت عن قصيدة لم تولد.

□ قلت إن الشعر السابق لك هو شعرك الأجود وصولاً إلى «حوار» التي تعتبرها تمتلك الشعرية. هل تعتقد أن هذه قاعدة لدى كل شاعر، وأن الشعر الأول هو أفضل الشعر؟

ـ أنا أتبنى اللحظة. لا أدري لماذا تبنّيت وأنا كتبت قصيدة الشيخوخة وأنا في

السابعة والعشرين من عمري وتخيلت هذه الشيخوخة. «شيخوخة أخرى وهذا أنا هنا يجنب المدفأة وحدي». . وهذه من الأشياء الرومانسية. الرومانسيون يحاولـون دائماً أن يوجدوا علاقة مهمة ما بين الحب والموت. دائماً. هذه العلاقة مـوجودة بشكـل واضح عند الرومانسيين الإنكليز وعلى الأخص عنـد كيتس. وهي عندي أيضـاً. كان هنـاك علاقة متواترة من البدء ما بين الموت وما بين الحب. ربمـا لأن والداي مـاتا وهمـا دون الخامسة والأربعين من العمر. والدي ووالدتي مـاتا في سنـة واحدة وكنت أعتقـد دائماً أنني سأموت صغيراً كوالديّ. هذا الهاجس بالموت ولد معي منـذ شبابي. كنت دائـماً أتخيل نفسي في حالة موت. والـرومانسيـون يتخيّلون الموت تخيـلات مختلفة. صـور تملأ سوداوية القصيـدة. ثم انعكست. شعري هـو شعر تـأملي والتـأمل فيـه نوع من الحـزن العميق. ولكن لـو رجعت إلى شعري لما وجدتـه يائسـاً. أنا مـع الألم، ولكن أنـا ضـد اليأس واللاّأبالية. هنـاك دائماً مـا أصوّر بـه ألمي وموتي، ولكن أصـوّر في ذات الوقت انتصـاري. تمامـاً كما هي الـدرامية في المسرح اليـوناني. يمـوت البطل ولكنـه منتصر. يموت هاملت ولكنه منتصر. هذه هي الـدرامية. في شعـري هذه الـدرامية مـوجودة. يجب أن تموت لكن يجب أن تعيش. هذه القضية موجودة في شعري وهي مـوجودة في أعمال أكبر اليائسين والعدميين. دستويفسكي عندمـا مات مشت روسيـا وراءه مع أنـه كان متهماً من الروس بأنه من أنصار اليأس والعدمية. كان دستويفسكي عدميـاً لكنه هو الذي خلق الثورة.

(القبس ٢١/١٢/١٩٨٩)
(الحوادث ٥/١/١٩٩٠)

مع حسب الشيخ جعفر

□ كيف تنظر إلى مسألة التجربة في الشعر؟

ـ إذا أخذنا القصيدة الجاهلية فليس هناك شك في أن القصائد تتنوع بين شاعر وآخر. هل امرؤ القيس هو طرفة؟ بالتأكيد لا. وإذا انتقلنا إلى الشعر الأموي والشعر العباسي نجد أن التطور عملية مستمرة بين شاعر وآخر، غير أننا على امتداد هذه القرون الشعرية، نجد أن هنالك علامات أو قمماً تشير إلى تجارب كبرى ونستطيع أن نقف عند امرىء القيس، عند أبي نواس، عند أبي تمام، عند المتنبي، عند المعري. ثم عند شوقي، عند الجواهري، وآسف أنني لم أذكر أسماء أخرى فهذا هو تصوري أو اجتهادي.

البنية الشعرية بالطبع واحدة عند من ذكرت من هؤلاء الشعراء، على أن التجربة ليست واحدة. بالرغم من أن الشكل العمودي عند أمرىء القيس أو جرير أو أبي نواس هو واحد، غير أن تجربة أبي نواس في الحياة، وكما نقلها أو جسدها شعرياً، هى تجربة رائدة، تجربة جديدة. ولعل أبا نواس كان في قرارته قاصّاً أو روائياً. ولو كانت القصة لوناً أدبياً معروفاً لكان أبو نواس، إلى جانب كونه شاعراً كبيراً، روائياً أو كاتب قصة قصيرة. وهذا ما يمكن أن ندعوه نقلة في بناء القصيدة العربية.

فإذا انتقلنا إلى الشعر الحديث، هنا طالما تحدث النقاد والأدباء والصحفيون عن الشعر الحديث، نستطيع أن نقول بسهولة إن الشعر الحديث تكوين شعري جديد بالرغم من التفعيلة التي تربط بين القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة. والقصيدة الحديثة في مبناها هذا انتقالة، وامتداد أيضاً. ويكمن الامتداد في اللغة نفسها وليس في التجربة.

وكما قلنا عن الشعر القديم في تميزه بين تجربة وأخرى، يمكننا أن نقول هذا عن

الشعر الحديث في تنوعه بين شاعر كبير وشاعر كبير آخر. فهل السياب هو البياتي أو عبد الصبور أو أدونيس؟ لا بالطبع.

وهذا أيضاً ما ندعوه بالمتغيرات، ولعل التغير يبدو أكثر وضوحاً بين شاعر وآخر، فإذا ما تلمسنا هذا التغيير في التجربة وفي البناء عند شاعر واحد، فمن الممكن أن نقول إن هذه العملية كبيرة، ورائعة.

ولا أريد أن أتحدث عن الآخرين. سأحاول أن أتحدث عن هذا التغيير في تجربتي مثلاً وبعيداً عن «الإطراء» وعن «الرائع» وعن «الكبير». نتحدث بكل تواضع.

لم يحصل هذا التغيير في تجربتي بسهولة أو في فترات متقاربة. لقد ظللت أكتب القصيدة منذ عام ١٩٥٦ غير أني لم أنشر إلا في سنوات لاحقة. نشرت عام ١٩٥٠ قصائد في جريدة محلية في مدينتي العمارة وهي تقع في منطقة جنوبي العراق. لم أنشر في بغداد إلا عام ١٩٥٩ وحتى سفري إلى موسكو عام ١٩٦٠ لم أنشر إلا بضع قصائد. وهي قصائد بسيطة وسهلة وكُتبت تحت تأثير الشعر أو الحركة الشعرية الحديثة. ثم ظللت بالرغم من وجودي في موسكو وقراءتي الكثير من الشعر الروسي والشعر العالمي أكتب تقريباً تحت تأثير التجربة الشعرية الحديثة العامة.

كانت مجموعتي الأولى «نخلة الله»، ثم كانت القصائد العديدة في «الطائر الخشبي» ذات منحى واحد، ولم استطع أن أصل إلى التغيير إلا بعد وصولي إلى تجربة التدوير في القصيدة. وبدأت هذه التجربة في قصيدتي «قارة سابعة» نُشرت في مجلة «الحكمة» العراقية عام ١٩٦٩ كما أتذكر. في هذه التجربة، تجربة التدوير، في ديوانين آخرين هما «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط في المرآة» بالطبع ليس هناك جو واحد في هذه القصائد، إنما أجواء. في «زيارة السيدة السومرية» هناك تجربتان تجربة البحث عن فكرة ما دون الجمال المطلق ويتمثل في حوالي ست قصائد. أما القصائد الأربع الأولى في «زيارة السيدة السومرية» فهي منطلقة من تجربتي السياسية. وكما قلت يبقى ديوان «عبر الحائط في المرآة» تجربة واعدة.

بعد ذلك وجدت نفسي أنطلق من التدوير إلى القصيدة غير المدورة، أي أنني مللت من التدوير، بالرغم من أن التدوير عملية إبداعية كبيرة قد تذكرنا مثلاً باللزوميات كما قال لي أحد النقاد وهو الأستاذ محمد المبارك. قال لي إن التدوير في

صعوبة بنائه وفي دقة الموسيقى في القصيدة قد يذكرنا باللزوميات وما تكلف من مشقة. لم أترك القصيدة خوفاً من هذه المشاق، وإنما بحثاً عن أجواء جديدة. فأنا لم أكتب قصائد لم تنشر حتى الآن في مجموعة، قصائد هي على نمط القصيدة الحديثة ذات التفاعيل المتعددة في كل سطر من القصيدة، غير أنني قد طرحت القافية جانباً، ولم أؤكد أية قصيدة بقافية عدا قصائد الحرب لأن قصائد الحرب هي بتصوري تعبئة، والتعبئة تتطلب القافية. القافية في مثل هذه القصائد قد تحرّك المشاعر والأحاسيس مع أنني في قصائدي الأخرى قد أهملت القافية تماماً.

وكما قال صديق ناقد وهو الأستاذ حاتم الصقر، عن قصيدتي «سقط الجروح» التي كُتبت في ذكرى صلاح عبد الصبور، بالرغم من خلو القصيدة من أية قافية، فإنني لم أشعر بافتقاد القافية مطلقاً. لقد كانت القصيدة نفسها تتضمن ما يعوض عن وجود القافية، وعما تبعثه الموسيقى من جو النغم.

غير أنني بعد هذه القصائد عدت إلى التدوير في قصيدتين: قصيدة عن السياب، وقصيدة عن حسين مردان. ثم أحسست فجأة بالضجر من التدوير نفسه ووجدتني فجأة ذات ليل أحاول كتابة قصيدة، ولا أدري أي حافز دفعني لأن انطلق في تجربة بنائية لم أجد أحداً قد كتبها من قبل، سواء في الشعر القديم أو في الشعر الحديث. بالطبع هناك من كتبوا قصائد أو مقاطع ذات أبنية، خاصة أدونيس. غير أنني كتبت التدوير بطريقة مغايرة لطريقة أدونيس. أدونيس كتب التدوير في الخفيف وحده. وأنا لا أنكر تجربة أدونيس وأنا أحب شعر أدونيس. غير أنني كشاعر لم أشأ أن أكتب ما كتبه أدونيس. وحاولت أن أكتب التدوير في أوزان عديدة: في الكامل، في الرجز، في الرَّمل مثلا. أما قصيدتي الأخيرة، وهي حورية البحر، فإنني أحب أن أتوقف قليلاً في الحديث عنها.

لقد نشرت هذه القصيدة في مجلة ألف باء. القصيدة كتجربة هي ما يمكن أن أدعوه تجربة طرية. مثلاً أقول في البيت الأول: هي ذي الجميلة في طرقات / هي ذي الجمي / متفاعل / لتُفي / فاعل / طرقات / فاعلاتن. أي أن هنا أربع تفعيلات: متفاعلٌ فاعلٌ فاعلاتٌ فعلن وهكذا في الأبيات الأخرى. أي أنني أضع في كل سطر عددا من التفعيلات المتباينة إلى أخر القصيدة. وهذا أمر لم يسبق لشاعر آخر أن كتب مثل هذا النوع.

أنا لا أدعي أنني أنجزت عملاً كبيراً أو مهماً. إنها محاولة بسيطة. غير أنني أجد لذة في الكتابة بهذه المحاولة. ولدي قصائد أخرى كُتبتْ أيضاً بمثل هذه الطريقة. غير أنني لم أكتب بمثل هذا اللون إلا قصائد محددة لكي انطلق إلى لون آخر. وربما نستطيع أن ندعو هذا تغييراً، أو هو المتغير.

□ هل يقتصر التجديد عندك على الشكل وحده؟

ـ ينبغي التأكيد على أن التجديد لا يقع في الشكل وحده، وإنما في المضمون أيضاً. أن هناك اختلافاً بينها قصيدة وقصيدة، بين مجموعة ومجموعة. وهذا الإختلاف ليس منصباً في الشكل وحده، وإنما هو ينصبّ أيضاً في أعماق الشاعر، في أعماق تجربته. لا أريد أن يدور بيننا حديث حول هذا الموضوع، لأنني مؤمن إيماناً كاملاً أن التغيير ينبغي أن يحدث في المضمون، أو في الروح الشعرية، وفي البناء. ولهذا فإن قصيدتي مثلاً «الإقامة على الأرض» وهي قصيدة سياسية، بالرغم من أنها تلتقي مع القصائد الأخرى في البناء التدويري، غير أن القرارة في هذه القصيدة هي غير القرارة في قصيدة «زيارة السيدة السومرية» أو قصيدة «في الحانة الدائرية».

ومع مرور الزمن، وكما تتغير الأجواء، تتغير الأجواء الشعرية..

هناك تفعيلة، متى ما هُشّمت هذه التفعيلة، واكتشفنا تفعيلات جديدة، نكون أمام اجتهاد آخر. ولكننا ما زلنا في التفعيلة نفسها، وبالطبع فنحن ندور في الشعرية العربية العامة. ويمكن أن يُطرح هذا السؤال عند اللغويين، وبخاصة في ما يحدث الآن في الكتابات عن البنيوية مثلاً، هل هناك في المستقبل تصور عن تهشيم التفعيلة لاكتشاف تفعيلة جديدة، أم أن هذه التفعيلة الجديدة هي من لفظ اللغة العربية نفسها، فإذا ما هُشمت هذه التفعيلة، فينبغي أن تُهَشَّم من أسس أخرى في التكوين اللغوي أصلاً. وبالطبع فإن هذه المسألة مسألة شائكة.

□ وتجارب قصيدة النثر؟

ـ قصيدة النثر ليست في تصوري شعراً، وإنما هي نثر، هي نثر عالٍ فنياً. وقد نجد هذا النثر العالي في روايات عظيمة، في أعمال مسرحية عظيمة. ولهذا ففي تصوري المتواضع، تُعتبر قصيدة النثر نثراً. فأي فرق بين رسالة كتبها المعري بلغته العالية مثلاً وقصيدة النثر في نماذجها العالية؟ أي فرق بين صفحة من صفحات فولكنر مثلاً، أو كافكا في صفحاته المتميزة فنياً، وبين قصيدة نثر؟ لا فرق هنا. أي فرق بين

قصيدة نثر، وترجمة القصائد الأجنبية ترجمة نثرية. ألا تقارن قصيدة النثر في أنماطها غير المتميزة بما يُترجَم من شعر أجنبي؟

□ أنا مثلك اعتبر أن كل تنظير لقصيدة النثر على أنها شكل الحداثة الشعرية الأرفع أو الأوحد، هو لغو..

ـ أنا اعتبر ذلك لغواً أيضاً وأريد أن أضيف كلمة عابرة عن الحداثة.. أنا قد أجد الحداثة واحدة عند أبيات من قصيدة للنابغة الذبياني، وأجدها عند أبيات من قصيدة لسان جون برس كما قرأتها مترجمة في اللغة الروسية. وقد أجد هذه الحداثة في قصيدة للسياب أو البياتي أو أمل دنقل أو عبد الصبور وهكذا..

□ ما رأيك بالشعراء الشباب اليوم؟

ـ مثلما بدأ السياب والبياتي وغيرهما، يبدأ الشباب اليوم. إنهم امتداد للتجربة الشعرية العربية الحديثة مهما أدعوا من مغايرة أو تجديد، هم ما زالوا البنية الشعرية العربية العامة، ونحن مع طموحهم. أما ما يُطلق عليه المغايرة أو الحداثة فإنني أتصور أنهم لم يأتوا بجديد، وإنما ما زالوا في طراوة عودهم مندهشين أمام ما يُترجم من الشعر الأجنبي. وبالطبع فإن التجربة الأوروبية هي غير التجربة العربية. وستزول هذه الدهشة مع الأيام ويجد الشعراء الجدد أن الحداثة ليست استيراداً، ليست صدى للحداثة الأوروبية. الحداثة العربية ينبغي أن تنبع من الجذور العربية نفسها، ولا يمكن أن تكون صدى لسواها. ولا يمكن أن يكون هناك انقطاع مع الماضي أبداً. وأنا أقول إنني أجد الحداثة عند أبيات من قصيدة للنابغة الذبياني، كما أجدها عند أبيات من قصيدة لشاعر فرنسي معاصر.

□ إذن ما هي الحداثة؟

ـ الحداثة هي في تصوري التغيير شكلاً وروحاً. الحداثة تكمن عادة في الصف الجديد. إن التجربة الشعرية هي واحدة، غير أن الحداثة هي الصوت الآخر، الصوت المضيف، الإضافة الفنية العالية هي ما يمكن أن ندعوه بالحداثة، وليس الصدى للحداثة الأوروبية. الحداثة الأوروبية إضافات.

□ كيف تولد القصيدة في نفسك؟ كيف تنمو؟

ـ لعل هذا السؤال هو أصعب سؤال يمكن أن يُطرح على شاعر. من السهل أن نتهرب من الإجابة ونتفق معاً فيما يخص مثلاً «عبقر»، أو أن هناك شعرية معينة تسكن

فيها هذه الشياطين الشعرية الرائعة. وقد أقول جاداً مثلما قال ابن سينا عن لحظة الصفاء التي هي منطلق القصيدة. وهذا أيضاً ما ذكره الياس أبو شبكة في مقدمة ديوانه «أفاعي الفردوس». كان يتحدث عن هذه اللحظة الصافية التي هي المنبع الدفين العميق الذي تنطلق منه القصيدة. هي في أعماق الشاعر نفسه. أما كيف تولد القصيدة فما استطيع أن أجيب إجابة دقيقة. أجد نفسي أحياناً في حالة غير اعتيادية، هناك في راسي ما يدور أشبه احيانا بالكآبة العميقة، وأحياناً بالعزلة عن العالم كله. أجد وحدة غريبة، من خلال هذه الوحدة أحس أن هناك شيئاً يدور. وقد تمر هذه اللحظات بلا جدوى، أي أنني لم استطع أحياناً أن أكيّف نفسي مع هذا العالم الداخلي السري الغريب، فيفوت مني الكثير من تلك اللحظات. غير أنني أحياناً استطيع أن أتلمس، كما أتلمس بالأصابع، مكامن أو أسرار هذه الوضعية الشعرية، فأجد بيتاً أو ثلاثة أو أربعة ثم أواصل. ثم نتنهي القصيدة في ليلة واحدة، أو في عشر ليالٍ أو قد تستمر لدي ثلاثة أشهر. بالطبع استطعت هنا أن أضع يدي أو أقبض على هذه الحالة. قد تهرب هذه الحالة لكنني استطعت أن أخرج منها بما يدلني إلى الطريق الشعري. وبالرغم من مرور ثلاثة اشهر احيانا تجدني اظل اكتب في الجو نفسه. لقد اختفت اللحظة الشعريه الصافية، بينما ظلت هنا أشياء من مادتها وهي القصيدة.

□ ما هي الثوابت وما هي المتغيرات في قصيدتك؟

ـ عن الثوابت والمتغيرات في القصيدة، من الممكن أن نقول إن القصيدة تغيّر وليس هناك أسس ثابتة ينطلق منها الشاعر لبناء القصيدة. إذا كانت بنية العبارة الشعرية، أو إذا كانت التجربة كمنطلق شعري، أو إذا كان الجو الشعري المعين يعتبر من هذه الثوابت، ففي تصوري أنها ليست ثابتة. لا شيء ثابت في القصيدة إلا اللغة. أما التجربة، وأما المنطلقات، وأما التكوين الشعري فإنها متغيرات.

من الممكن أن نتحدث عن الثوابت في الحياة وليس في الشعر. الثابت هو أين ولد الشاعر، أين عاش، أين درس، بمن التقى. هذه هي ثوابت في تصوري، وعبرها كثير. القراءات الأولى بالتأكيد هي أيضاً من الثوابت، والقراءات الأولى هي أهم ما شارك في بناء التجربة الشعرية، كالقصائد والروايات أو الدراسات أو الأعمال الفلسفية، أو تجربة الشاعر نفسه في دراسته العامة أو الخاصة. وأستطيع أن اقول إنك من الممكن أن تشاركني في هذا الرأي فيما تصورته من ثوابت. وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول إن الحياة العامه في إطارها الشخصي يمكن أن تُعتبر من الثابت

بالرغم من تغيرها المتواصل. ولا أعني هنا بامتداد التجربة وتشعباتها، وإنما أعني الراسخ من التجربة. ولكي يكون كلامي واضحاً أقول إن علاقة الشاعر بالأرض، أو المرأة، أو الثقافة، قد تبقى خاصية معينة. قد لا يحدث ذلك التطور المنظور في هذه العلاقات مع المرأة، مع الأرض، مع الثقافة، ونستطيع أيضاً أن نقول إنه مهما استطاع الشاعر، خاصة بعد مراحل من تجربته الشعرية، أن يقرأ من تجارب جديدة في الفلسفة أو في الشعر أو في العلم، فإنه يبقى هناك تصور معين ينطلق من خلاله لفهم هذه التجارب الجديدة. وكي لا يكون في كلامي تناقض، لأني أنكرت في البداية الثابت وقلت إنه ليس هناك غير التغيير، فإني أجد هنا تناقضاً بين اعتباري للحياة كمنطلق هو الثابت، وبين قولي إن التجربة هي متغيرات متواصلة. إذن حتى هذا الثابت هو متغيّر.

في القصيدة الأولى التي يكتبها الشاعر، فيما إذا أجرينا مقارنة بين نمو القصيدة يكتبها شاعر معين وبين آخر قصيدة نُشرت له، تجد أن هناك خيطاً قد لا يكون منظوراً أو مرئياً لعديد من القراء، وإنما ذاك الخيط سيظل ممتداً، وامتداده يكمن خاصة في الكلمة أو في التناول أو في المادة الشعرية نفسها. فإذا عدنا إلى قولي الأول وهو أن كل شيء متغير، أي أنه ليس هناك ثابت بالمعنى الذي يتصوره الآخرون، نجد أن أهم ما في التجربة الشعرية هو التغير. قد يكتب شاعر ما مجموعة شعرية في جو شعري خاص، واحد، بالرغم من تعدد التجارب واختلافها من قصيدة إلى إخرى، إنما يحسّ القارىء أن هناك مناخاً شعرياً، أو أن هناك تجربة شعرية ذات إطار محدد تنطلق وتتوزع من خلاله القصائد الأخرى، وهذا ما حصل مثلاً في مجموعتي «عبر الحائط في المرآة». المجموعة تتكون من عدة قصائد، ربما كانت إحدى عشرة قصيدة أو أكثر. في كل هذه القصائد هناك تجربة واحد وهي تجربة البحث عن الجمال المطلق مجسّداً في المرأة، مجسداً في الجمال الإنساني الأنثوي. وما أعني بالجمال المطلق هو الحلم، أي حلم الإنسان بالوصول إلى فكرة الجمال مجسدةً في امرأة، باعتبار أن المرأة هي أجمل تكوين حيّ. وقد تفوق المرأة في جمالها أحياناً النكوينات الأخرى. ومن الممكن أن نضرب أمثلة. مثلاً، وقد يكون هذا الكلام مبسطاً جداً، قد نجلس في حديقة. فبالرغم مما تمتلك هذه الحديقة من مفاتن دقيقة، وفي نفس الوقت هي رائعة، وتمرّ هناك امرأة جميله، منذ الوهلة الأولى بطغى هذا الجمال الحيّ على أي جمال آخر في هذه الحديقة.

لماذا أقول هـذا؟ لأنه في المرأة اختُزلت كـل المفاتن الأخـرى بما تمتلك من الـزهرة النضرة ومن الصنوبرة ومن النخلة ومن الموجة ومن الشراع ومن السفينة، تمتلك أروع ما في هذه الأشياء وفي غيرها العديد.

ونعود إلى فكرة الجمال المطلق. بعيداً عن الفلسفة عند هيغل أو عنـد أفلاطـون مثلاً، أستطيـع، وبكل تـواضع، أن انـطلق من فكرة خـاصة بي أتصـورها عن الجـمال المطلق وهو الحلم. أحلامنا بالمدن الفاضلة، بمستقبل الإنسانية الرائع، قد تتجسد لـدى الشـاعر في تصـور ما عن الجـمال المطلق. ومنـذ بـدأت البشريـة، وبـالتحـديـد منـذ جلجامش وأفلاطون، كان هنـاك هذا الحلم في الـوصول إلى الخلود، في الـوصول إلى المطلق، أي في تجاوز الوضع البشري إلى ما هو أروع وما هو أقوى وما هو أكثر إشباعاً لطموح الإنسان.

ومـع امتداد هـذه القرون الـطويلة، لم يحكم الإنسان بـالرغم من هـذا التـطور الهـائـل إلا عـلى الفتات، إلا عـلى الأشياء التي يمكن أن تنسحق وتنكسر تحت وطـأة الـزمن، تحت وطأة الأحـداث. هل هي هـذه المطارات أو الأقـمار الصناعيـة أو هـذه المـطاعم الفاخـرة أو هذه المصـانع التي تنتـج في دقائق مـا كان يمكن أن تنتجـه البشريـة من قبل في سنوات طويلة؟

استطيع أن أقول إن الهزيمة أو الانكسار سيبقيان في قرار الإنسانية، وليـس هذا تشاؤماً.

□ **في القصيدة العربية الحديثة منذ السياب الى يومنا هذا، ما الذي حصل؟**

ـ أجـد التغير، إذا كنـا ندور حـول الشكل الشعـري وحده، فـإن هـذا التغـير لم يتحقق إلا في القصيـدة المدورة. أمـا إذا تحدثنـا عن أعـماق القصيـدة، فهي بـالـطبع متغيرة. إنها عند السياب غيرها عند الآخرين مثلاً.

□ **ما سر القصيدة؟ ما هي كيمياؤها؟**

ـ هي سرّ بالطبع في ولادتها الأولى، أمـا حين تتجسـد فإنها تصبـح شيئاً آخـر، ولا أستـطيع أن أجيب بـوضوح عن هـذه «السرية» الشعـرية. بينـما عنـدمـا تتجسـد القصيدة في معاني محددة، فيمكن أن أقول إن سرها كامن في جماليتها، جمـالية الـروح وجمالية الجسد، أو ما يمكن أن يُـدعى «اللحظة الصـافية». القصيـدة هي التكوين أو التركيب المحسوس لتلك اللحظة الروحية التي أتحدث عنها.

□ ولماذا تبقى قصيدة وتفنى أخرى؟ ما هو هذا «الحنوط» الذي يحفظ القصيدة من التحلل والبلى؟

ـ من السهل أن نتحدث عن القوة الشعرية، عن العبقرية، عن الجمال. غير أن هذا يظل ألفاظاً، وأنا شخصياً لا أستطيع الآن أن أصل إلى جواب محدد، وأتساءل مثلك لماذا تظل معلقة أمرىء القيس أو طرفة أو قصائد المعري أو أبي تمام أو المتنبي، لماذا ظلت هذه القصائد وستظل عالقة في أذهاننا؟ أي أننا بالرغم من هذه الفترة الزمنية الهائلة لم يتسرب الملل إلينا من خلال علاقتنا بها؟ غير أن هذا لم يحدث إلا في بضع قصائد، وهذا أيضاً ما سيحدث إزاء شعرنا الحديث. لن يبقى من الشعر الحديث إلا بضع قصائد. أي أن الشاعر الرائع بعد مئة عام، لن يتبقى له من شعره إلا أربع أو خمس قصائد، وهذا حظ لا يناله إلا المقربون أو الواصلون.

□ هناك من يعتبر أن الانقلاب الشعري الذي تحقق على يد السياب ورفقائه لم يحقق في آخر المطاف إلا إنجازات محدودة..

ـ هنا اختلف مع هذا الرأي. أنا تصوري أن هذا الانقلاب الذي حصل انقلاب عظيم. هذا التجديد في الوزن هو تجديد في الشكل الشعري. وهو بحد ذاته عملية فنية كبرى، وهو أيضاً ما يمكن أن ندعوه بالمنقذ من الرتابة، على غرار «المنقذ من الضلال»، إنما هو المنقذ من التحجر. هل من المعقول أن تستمر القصيدة بذات العجلات التي ركبها امرؤ القيس أو المعري؟ ينبغي أن تُخلق هنا أجنحة جديدة..

□ ولكن هذا مجرد تنويع على الشكل القديم، فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة، صارت الوحدة هي التفعيلة.

ـ ولكن هذا ليس بالشيء القليل.

□ بمن تأثرت شعرياً؟

ـ إن أساتذتي هم الجواهري والسياب ونازك الملائكة والبياتي وسعدي يوسف وسواهم. في تكويناتي الشعرية الأولى لم أطلع على الشعراء العرب الآخرين.

□ أبو شبكة مثلاً وسائر الشعراء اللبنانيين؟

ـ أبو شبكة أنا من المعجبين جداً بشعره، غير أني فيما يخص تجربتي مع الشعر العمودي ظللت مع الجواهري..

□ **وأحمد شوقي؟**

- شوقي شاعر كبير بلا شك، سواء في عالمه القصائدي أو في مسرحه الشعري.

(القبس ١٩٨٨/٧/٧)
(الجيل نيسان ١٩٩٠)

حوار آخر مع حسب الشيخ جعفر

□ ما هي الروافد التي كوّنت شاعريتك؟

ـ كان الرافد الأول هو قريتي الصغيرة الواقعة على ضفة نهر كبير ينحدر بعيداً إلى الهور، وكان كل مكان في القرية محاطاً بحقول الرز والنخيل والبساتين والكروم والنباتات البرية. وهناك قرأت ما كان يصلني عن طريق والدي من مجلات وكتب أدبية. وكان الرافد الثاني الحياة في مدينة، وهي موسكو، بعد أن حصلت على بعثة نظراً لحصولي على درجات تؤهلني للسفر إليها.

هذان الرافدان المتضادان، أو النقيضان، ولّدا الصدمة في داخلي. وفي المواجهة بين هذين العالمين: عالم القرية وعالم المدينة، كان التحول. غير أني طوال تلك السنوات الست في موسكو لم أكن أكتب إلا القصائد المتطلعة دائماً إلى القرية، القصائد المتفتحة عند مناخ الحرية، نبات القرية، وجوّها. وهذا التضاد بين القرية والمدينة الأوروبية كان الرافد الثالث في التجربة وفي الثقافة.

بالطبع فإن اللقاء الطبيعي مع الجمال ليس اللقاء من خلال النافذة، أو من خلال البستان أو الحقل. اللقاء الطبيعي مع الجمال كان دائماً يتشكل أو يترسب في أواري ليتجسد فيما بعد قصائد أو ذكريات.

حين انهيت دراستي في معهد غوركي الأدبي وعدت إلى بغداد سنة ١٩٦٦، أي بعد ست سنوات، عشت عاماً في كربلاء حيث يقطن أهلي، ثم عشت عاماً آخر في مدينة بغداد. وقد عشت هذين العامين عاطلاً عن العمل. كنت أعيش في غرفة صغيرة مع صديقي الشاعر المبدع حميد سعيد. كانت غرفتنا الصغيرة في زقاق من أزقة شارع الرشيد. وحين حصلت على عمل صحفي مؤقت انتقلنا إلى شقة صغيرة في محلة «راغبة خاتون» أنا والأستاذ حميد سعيد، ولم أحصل على عمل ثابت إلا بعد ثورة السابع ـ الثلاثين من تموز حيث عملت في الإذاعة والتلفزيون، ولما أزل أعمل فيهما.

حين جئت إلى بغداد استطعت أن اكتشف عناصر جديدة في التجربة الشعرية. استطعت أن أتعرف بشعراء عراقيين: سامي مهدي، خالد علي مصطفى، وآخرين عديدين. استطعت أن أتعرف بتجاربهم الشعرية، كتاباتهم، ثم تمّ لي الحصول على مجموعة كبيرة من الكتب التي صدرت أثناء غيابي الطويل عن الوطن. استطعت أن أحصل على جزء منها وليس على كل ما نشر أثناء تلك الفترة، وهذا لا يعني أنني كنت منفصلاً عن الأدب العربي الحديث. كنت أقرأ في موسكو، في مكتبة الآداب الأجنبية والكتب العربية بالذات. استطعت أن أقرأ في هذه المكتبة نجيب محفوظ، جانباً كبيراً من طه حسين، توفيق الحكيم، والأدب المصري. استطعت أن أتعرف على جوانب من الأدب المصري.

في بغداد بدأت أكتب. والغريب أن ما حصل لي هو أنني كنت في موسكو أكتب دائماً عن القرية، عن تجربتي في القرية. وبالطبع كانت الكتابة هي الحنين إلى الوطن، أي محاولة العناق مع الوطن، مع القرية. أما بغداد فكان الحنين الطاغي هو إلى الحياة في غرفتي الصغيرة، الحنين إلى الوجوه الجميلة التي استطاعت أن تفجر في أعماقي لوناً جديداً علي من التشوق إلى الجمال، استطاعت أن تفجر في أعماقي هذه الرغبة الدفينة إلى الجسد الجميل. وقد أشار إلى هذا التضاد أيضاً بين كتابتي في موسكو وكتابتي في بغداد العديد من النقاد العراقيين.

□ هل تؤمن بالأجيال الشعرية؟ قبلكم مثلاً كان جيل السياب والبياتي ونازك؟ ما هو موقفكم من ذاك الجيل؟ وماذا أضفتم؟

ـ أنا شخصياً لا أحبذ هذه التسمية: تسمية الأجيال الشعرية. لم نكن سوى استمرار لمن سبقنا من رواد الشعر الحديث. أنا شخصياً لم أعتبر نفسي في يوم من الأيام منفصلاً عن أساتذتي الشعراء: نازك، السياب، البياتي. ولم استطع في يوم من الأيام أن أعتبر نفسي بعيداً عن القصيدة العربية القديمة، قصيدة امرىء القيس، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو قصيدة الجواهري. كنت باستمرار اتطلع إلى اللحظة التي أستطيع فيها أن أضيف شيئاً مهما كان بسيطاً إلى تجربة هؤلاء العظام. لا يمكنني أن اعتبر الشاعر الشاب في يوم ما إضافة أو تفجيراً هائلاً في التراث الشعري. لا يمكن أن يحدث هذا. يحدث هذا فقط في الكلام، في الطموح. يمكن أن تجد شاعراً شاباً يخيل إليه أنه استطاع أن يكتشف طريقاً جديداً، استطاع أن يحفر خنادق هائلة تبعده عن

سابقيه. هذا يحدث في الوهم فقط. مهما كان هذا الشاب موهوباً أو عبقرياً فهو في الأول والأخير عبارة عن ظل لهذه الثقافة الشعرية، أو ظل لجانب من هذه الثقافة الشعرية. أما الإضافة الحقيقية فلا يمكن أن تتم إلا عند النضج. وهذا النضج يتأتى من عاملين: عامل التجربة وعامل الثقافة. الموهبة في الدرجة الأولى، ثم التجربة والثقافة، وبعد ذلك يمكن للآخرين أن يقرأوا في هذه القصائد الجديدة الصورة الجديدة التي يشار إليها باعتبارها إضافة إلى التراث أو إلى الشعر الحديث. أما التفجير، وأما التجاوز، ففي رأيي أنهما ليسا إلا أوهاماً في أذهان الشباب. ليسا إلا أوهاماً فقط. التجديد الحقيقي والإضافة الحقيقية لا يمكن أن يتمّا إلا عبر الثقافة والتجربة الحية الحقيقية.

□ هل تؤمن بشعرية عربية خاصة؟ وهل تنطلق من هذه الشعرية العربية بالذات؟

ـ في أي شعر عالمي، لدى أية أمة، الأساس هو التراث. لم نجد يوماً ما شاعراً مهماً جاء منقطعاً عن جذوره. أبداً. أنت تستطيع أن تلاحظ هذا جيداً في إضافة السياب الكبيرة، في إضافات زملائه: البياتي، نازك، عبد الصبور. لم تجيء هذه الإضافة إلا عبر عناقهم الحار مع التراث الشعري العربي.

□ وكيف تنظر مثلاً إلى ما يسمى قصيدة النثر؟

ـ أنا لا أعتبر قصيدة النثر شعراً. اعتبرها فناً أو نثراً فنياً قد يكون عظيماً لدى كتاب قصيدة النثر الموهوبين. لا يمكن أن اعتبرها شعراً لأنني أنظر دائماً إلى الوزن. لا أقول القافية، فلتكن مثل ما كتبت قصائد عديدة دونما قواف. إنما الوزن هو الأساس في الشعر. فليكن هو الهيكل الشعري لأني قد التفت بعيداً عن مئات القصائد الموزونة والمقفاة ولكنني أقف أمام قصيدة المتنبي أو قصيدة السياب أو البياتي، وقد أقول أقف أمام قصيدة نثر رائعة، مثلما أقف أمام الترجمات الشعرية الرائعة. قصائد النثر غالباً ما تذكرني بالشعر المترجم. لا أقول إنها تقلد الشعر، غير أنها تذكرني بالشعر المترجم الجيد. وكما أقف أيضاً أمام مقاطع عالية متوترة عند فولكنر أو عند تولستوي أو عند دوستويفسكي أو عند كافكا.

وأعود فأقول لك إنه لا بد من التأسيس في ظل تلك القوانين الشعرية العربية، وأنا أقف هنا أمام قانون وحيد وهو الإيقاع الشعري أو الوزن. هو هذا القانون

الوحيد، ويستطيع الشاعر أن ينطلق إلى ما يشاء، إلى أية آفاق رحبة يريد الانتقال اليها.

إن جماعة قصيدة النثر يريدون السهولة. هناك فرق هائل بين كتابة قصيدة حرة ذات إيقاع عربي، وبين كتابة قصيدة نثر. إنك في قصيدة النثر تستطيع أن تنطلق في صفحات عديدة، غير أنك أمام قصيدة الوزن، أمام قصيدة الايقاع العربي، محدد بقوانينها. أما في قصيدة النثر فإنك أمام البحر ويكون إبحارك حينئذ في أيما اتجاه. وبالطبع كتابة قصيدة النثر أسهل بكثير من كتابة القصيدة ذات الإيقاع العربي. وفي رأيي أنه من هنا جاء هذا الإقبال. ولا ننسى التقليد أو المحاكاة. شاعر كبير مثل أدونيس يكتب قصائد نثر. في اليوم التالي، بعد نشر قصيدته، تجد هذا الإقبال لدى شعراء آخرين، وأنا أستطيع أن أقول أن انتشار قصيدة النثر آت في الدرجة الأولى من التجربة «الأدونيسية» أو في ظلها. إنهم يقلدون القصيدة الأدونيسية المنشورة ويقلدون أيضاً التجربة الرائعة التي قام بها أدونيس لسان جون برس. إنني أجد ظل ترجمة أدونيس لسان جون برس في أغلب ما ينشر الان من قصائد نثر. إنك تجد مقاطع منسوخة من هذه التجربة.

□ وحاضر الشعر العربي اليوم؟

ـ لا أستطيع أن أقول إن هناك فراغاً أو أزمة. ربما هناك توقف، ربما هناك إعادة نظر، إنما الشعر مستمر. الاستمرارية حاصلة، ويمكنك أن تتلمس جيداً هنا أو هناك الاندفاعة الشعرية. لكنها اندفاعة قد تكون بطيئة حالياً، وهذا دلالة صحة وليس دلالة مرض. الشاعر يتوقف بين حين وآخر.

□ وكيف تعرّف الإبداع الشعري؟

ـ الإبداع أن يكون جديداً، أن يكون مختلفاً في نوعيته، أن يكون مختلفاً ورائعاً في آن واحد. ليس كل شعر مختلف عن سواه شعراً، وإنما الإبداع هو الإضافة الحقيقية، وكتابة قصيدة رائعة لا تذكرك بأي شاعر أخر. إذا استطاع الشاعر أن يكتب مثل هذه القصيدة فقد استطاع أن يضيف جديداً.

أما التجديد، أو الحداثة، فكامن في تصوّري في هذه المنطقة التى أشرت إليها، في أن يكون جديداً، مختلفاً عسن سبقوه. وبالطبع لا يتأتى هذا إلا عبر قصائد معية، وقصائد قليلة.

□ **ومقولة «تفجير اللغة»؟**

- ليس هذا جديداً أبداً. لقد استطاع أبو نواس أن يفجر شيئاً شبيهاً بهذا. استطاع أبو تمام أن يفجر شيئاً شبيهاً بهذا.

التجديد في اللغة يمكننا أن نكتشفه ببساطة في قصائد أبي تمام. أبو تمام كان شاعر لغة جديدة. ويمكن أن نجد هذا التفجير في قصائد عند السياب أو البياتي أو سواهما، وإنما دون أن نبالغ ودون أن نعطي مثل هده العمليات هذه الأطر الكبيرة. في اللغة قد يأتي ذلك في مفردات محددة، معينة، وهذا ليس رأيي وإنما اقتبس هذا الكلام من أليوت.

□ **هل تؤمن بالقصيدة التجريبية؟**

- ليجرب من يجرب ونحن معه ما دام يعتبر هذا النمط عملاً تجريبياً. ويهمنا هنا النتيجة، أي أن نقرأ هذه التجربة أو ما بعدها ونستطيع أن نحكم حينئذ.

□ **أي شعر كتبتم؟**

- أنا كتبت قصائد عديدة وكثيرة. صحيح أنني نشرت أربع مجموعات، غير أنني إذا ما جمعت كل شعري، وأعني بالضبط الشعر الذي كتبته قبل ١٩٦٨، استطيع أن أجمعه في ثلاثة مجاميع، غير أنني أنظر إليه الآن نظرة أخرى هي ليست النظرة السابقة لأنني أراها قصائد أضعف، قصائد متأثرة بالآخرين، وخاصة السياب أو غيره من الشعراء كالبياتي ونازك، ولهذا غضضت النظر عنها. اعتبرتها مجرد البداية، مجرد الخطوات الأولى التي أوصلتني إلى ما أنا عليه.

أما عن الذاتية، أو عن الوجدانية، فأنا أميل إلى أن أقول الشعر هو الشعر. صحيح قد تكون القصيدة متأثرة بالأجواء الرومانسية، أو متأثرة بقراءاتنا للأعمال الروائية أو الأعمال المسرحية أيضاً، أما الوجدانية في الشعر أو الذاتية فأنا في أغلب الأحيان ذاتي في قصائدي، أي أنني أنطلق من تجربتي الشخصية ومن ثقافتي.

□ **هل كتبت شعراً سياسياً؟**

- كتبت قصائد يمكن تسميتها بقصائد سياسية ولكنها بالدرجة الأولى منطلقة أيضاً من تجربتي الخاصة. مثلما أكتب عن تجربتي في القرية كتبت أيضاً عن تجربتي في أوروبا، وكتبت أيضاً قصائد قليلة عن تجربتي السياسية.

أنا أنطلق بالدرجة الأولى من التجربة، ولم تكن الثقافة غالباً إلا الجو والمناخ. التجربة هي اللب والثقافة تسعف.

□ **هل كان للمرأة دور بارز في تجربتكم الشعرية؟**

ـ منذ البداية، منذ الخطوات الأولى، كنت أعتبر الجمال الأنثوي هو الجمال الحقيقي. أو هو التجسد الأروع لفكرة الجمال، ضمن الإطار الطبيعي، أي ضمن الطبيعة نفسها.

قبل سفري إلى الاتحاد السوفياتي كان هناك جوع، وهو إحساس أي شاب عربي. إنما في الاتحاد السوفياتي لا أستطيع أن أصف هذا التطلع والتوق بالجوع، إنما كان حاجة طبيعية وحاجة شعرية. وأنا أصدقك القول، لا أستطيع أن أجد تفسيراً لهذه الحاجة، ربما كانت ضمن التركيب النفسي لأنني قد أعشق أحياناً صورة في متحف، ثم عبر هذه الصورة في المتحف أتوصل إلى المثل أو إلى الوجه ويتجسد هذا الوجه ضمن قصيدة أو مجموعة قصائد. يتجسد هذا الوجه في القصيدة في حالة واحدة، حين أتوصل إلى اكتشافه في وجه ما. إنك في الشارع مثلاً قد تجد فكرة الجمال نفسها مجسدة في وجه امرأة عابرة، ولكنك قد لا تستوقف هذه المرأة، وقد لا تحصل إلا على ملامسة عابرة لمعطفها أو ثوبها أو أن تجد وجهك في بريق عينيها، في مرآة عينيها، أو تجد روحك ترفّ على صفة ابتسامتها، ثم تمضي إلى الأبد، غير أنها تظل مزروعة حية في أعماقك.

(الحوادث ٥/٤/١٩٨٥)

مع حميد سعيد

□ في أية صورة تجد شعرنا الحديث؟

ـ الشعر مثل كل الحالات الإبداعية لا يمكن أن نراه من خلال صورة عامة بل لا بد من أن نراه في حالات محددة تتمثل في أصوات قوية وموهوبة وتمتلك قدرة الإبداع. وهذه الحالة ليست مقصورة على الواقع الراهن للشعر العربي بل هي المقياس الذي يصح أن نعتمد عليه في الماضي، أو أن نعتمد عليه في مواقع أخرى غير مواقع الشعر العربي من العالم. فلنأخذ أية مرحلة من مراحل التاريخ الشعري العربي سنجد أنفسنا إزاء أسماء محددة، ومن خلالها يمكننا أن نرى المستوى الذي وصلت إليه حركة الإبداع في تلك المرحلة. وفي الشعر كما هو معروف نستطيع أن نقول هذا زمن الشاعر الفلاني أو أن عدداً قليلاً من الشعراء استطاعوا أن يملأوا ساحة الإبداع الشعري عبر مراحل مهمة نتفق عليها جميعاً على أنها كانت مراحل شعرية اتسمت بالعطاء والنضج.

وإذا عدنا للتاريخ وأخذنا مثلاً فترة الشعر العباسي فإن حكمنا على هذه المرحلة يأتي عادة من خلال أسماء شعرية محددة. وأعتقد أن هذه المرحلة كانت مرحلة نضج كبير في واقع الشعر العربي، وهذا النضج تحدده أسماء معينة مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي نواس، علماً بأن هذه المرحلة بالذات قد قدمت آلاف الأسماء التي كتبت الشعر أو حاولت ذلك. وما زالت كتب التاريخ الأدبي تطفح بأعداد كبيرة من أولئك المحاولين. غير أن الحكم لا يأتي إلا من خلال الأسماء الأولى التي أشرت إليها.

ولنضرب مثلاً آخر، ومن ساحة أخرى، وفي موضوع آخر، وسيكون مثلي هذه المرة من الفن التشكيلي وزمنه هو الحاضر. فلا أظن أننا نختلف حين نقول إن عصرنا الحالي قد حقق إنجازات كبيرة في مجال الرسم. وهذا الاتفاق تضعنا فيه أسماء محددة

أيضاً استطاعت أن ترسم بصماتها القوية على مرحلة كاملة من مـراحل الإبـداع في فن الرسم، فنحن نتذكر بيكاسو مثلاً.

إنني أريد إن أقول من خلال المثلين السابقين أن الحكم، أي حكم، على حـالة إبداعية لا يـأتي من خلال الكم، ولا يـأتي من خلال افـتراض أن كل محـاولة في هـذا المجال تضاف إلى الفعل الثقافي لحركة الإبداع، وبالتالي تدخل كطرف في تقييم المـرحلة وأهميتها، وإنما يكـون الحكم الحقيقي للطاقات المتميـزة التي تستطيـع أن تطبـع إبداع العصر بطابعها.

ومن هنا أجد أن حـركة الشعـر العربي بخـير وأنها تتطور بشكـل يسبق الواقـع أحياناً. وإذا قلنـا إن حركـة الشعر تسبق الـواقع العـربي في كل الأحـوال لن نكون قـد ابتعدنا عن الحقيقة، وأمامنا خارطـة الشعر العـربي الحديث التي أراهـا تتسم بالتنـوع والحيوية وقدرة الإضافة. وإذا كانت أسماء مثل السياب والبياتي وخليل حاوي قد فعلت فعلها المؤثر في حياة القصيدة العربية فإن أسماء أخـرى جاءت بعـدها زمنيـاً وتعايشت معها في إطار مرحلة واحدة لم تكن أقل أثراً من الأسماء التي أشرت إليها. ومن يتـابع مـا ينشر الآن بعيون مفتوحة ونية صادقة بعيدة عن افتراض الأزمـة يجد أن جيـلاً جديـداً من الشعـراء يحاول أن يجـد له مـوقعـاً في هـذه الخـارطـة. ولا أشـك أن بعض هـذه المحاولات ستجد المكان الذي تبحث عنـه. فالشـاعر ليس شجـيرة عنب تثمر في كـل موسم. فقد تمر مواسم كثيرة ولا يأتي الشاعر الوعد، وتتأخر القصيدة العظيمة فهي لا موعد لها.

□ «الحوادث»: **هناك من يتحدث عن أزمة شعرية..**

- إن الـذين يتحـدثـون عن أزمـة شعــريـة عــربيـة هم صفحــة أخــرى من الـذين يتحدثـون عن أزمة في كـل شيء، وأرى أنهم يعملون بـوعي أو بغـير وعي عـلى وضع الإنسان العـربي في نقطة الصفـر ويدخلونـه مدخـل التيئيس. ولم نعد نستغـرب حين نسمع باستمرار من يقول إن الصفر هو الواقع الحقيقي للأمة العربيـة. ويبدو لي أن التأكيد على الشعر في هذا المجال هو اختيار كعب أخيل، أي التركيز، ولكن باختيـار موقع القوة والطرق عليه باستمرار من أجل إضعـافه بـاعتبار أن للشعـر في حياة هـذه الأمة موقعاً متميزاً، وما خلت مرحلة تاريخية من إبداع ومبدعين.

لقد قرأت في السنتين الأخيرتين، ولأسباب سياسية، شعر الفترة المظلمة. هـذا

الشعر الذي وصل الموقف منه إلى حد الاتفاق الكامل على أنه شعر ميت وبائس ومتخلف، ومع هذا اكتشفت، وبعيداً عن الطرق الثقافي المضاد، أن المرحلة ما خلت من شاعر متميز وقصائد ليس من السهل أو الموضوعية أن نبعدها عن فردوس الشعر.

إذن فإن الذين يؤكدون باستمرار ويلحون في رفع لافتة الأزمة الشعرية والخواء الشعري يريدون من ذلك إضعاف أحد مواقع قوة الأمة، وأقصد موقع الشعر بالذات.

أما البعض الآخر فهو مجرد مردد لتلك الأقوال، أو مستجيب لقرع الطبول القوية التي تدفع البعض إلى أن يضبط حركاته على وقعها، بل إن أحد ملامح عافية الشعر العربي المعاصر هو التجدد المستمر، فالأموات لا يتجددون.

□ في الساحة الشعرية العربية حوار لا ينقطع عن التجديد. هل تعتقد أن التجديد يقتصر على تجديد الشكل الشعري؟

ـ أبدأ بأن أفرق بين التجديد وافتعال التجديد، فإذا كان الأول يرتبط بالوعي وبالموهبة فإن الثاني يرتبط بالفراغ والتقليد. إن التجديد الحقيقي هو أن تستجيب لروح العصر وأن تكتشف ملامحه، أقصد ملامح العصر، وأن تضيف له شيئاً يبعدك عن أن تكون نسخة مكررة عن الماضي حتى وكأنك تعيش خارج حياتك.

إن بعض الشعراء يفهمون التجديد فهماً فيه كثير من الخلل، وذلك بوضعه خارج تطور التجربة الشعرية نفسها والنظر إليه على أنه مجرد حالة شكلية تصلح للبهر وللفرجة. إن تطور القصيدة العربية إلى شكلها المعاصر من خلال تجارب الرواد في أواخر الأربعينات كان استجابة حقيقية لتطور الواقع الاجتماعي. وطالما لفت نظري أن تظهر القصيدة الجديدة بشكلها الذي نعرفه اليوم في المرحلة نفسها التي نضجت فيها الحركة القومية العربية، وهذا يدفعني للقول إن شكل القصيدة الجديدة جاء معبراً عن حالة النهوض التي عرفتها الأمة آنذاك، وعن حالة رفض الواقع المعيشي الذي كان ميزة طبعت كامل المرحلة خاصة، وبشكل أكثر وضوحاً، بعد النكبة فالذين يذهبون إلى أن القصيدة الجديدة في شكلها على الأقل وفي مضامينها جاءت بتأثير الشعر الأجنبي إنما هم يفتقدون الرؤيا الشاملة وقدرة استبطان الحركة العامة للأمة.

ولذلك فإن حركة التجديد في فعلها المؤثر وأصواتها المؤثرة أيضاً تتطور بشكل لا يمكن معه عزل مرحلة عن سابقتها. والمحاولات التجديدية الشكلية ظلت هامشية

ومحاصرة لم تستوعبها حركة التطور المرتبطة بحركة تطور الواقع. وتجد أنها تحاصر الآن مرة ثانية من خلال النظر إليها على أنها مجرد أمثلة مدرسية لحالات غير أصيلة.

لا أريد من هذا أن أحرم الشاعر والمبدع والفنان من طاقة المغامرة، لكنني لا أستطيع أن أضع حركة الإبداع في طقوس ينطبق عليها المثل المعروف: خالف تعرف، ولو كانت مهمة الشاعر أن يعرف فقط لهان الأمر.

□ **أنتم الجيل الشعري الذي تلا جيل الرواد.. ماذا فعلتم، ماذا أضفتم؟**

ـ إن الشاعر الذي يبحث عن موقع له بين أبناء جيله فقط ويكتفي بهذا الموقع هو إنسان قليل الطموح إن لم أقل قصير النظر. وإن تجزئة الشعر على أساس السنين حالة تفتقد الرؤية الواقعية وتجرد الشاعر من تميزه. فليس كل الشعراء الذين يصدف أن يبدأوا الكتابة في مرحلة زمنية واحدة متشابهين في كل شيء، أو على حالة من العزلة والانقطاع عن حركة الإبداع التي سبقتهم أو التي ستأتي من بعدهم. وإذا كان هذا التصور يصلح على موضات الملابس فلا أظن أنه يصح في الشعر، وإلا كنا قد أحرقنا كل دواوين الشعر القديم، ولكان المتنبي مثل أزياء جداتنا التي ما عادت ترتديها نساء عصرنا. إن الشاعر الحقيقي هو الذي يمتلك الزمن ويكتب لجيله مثلما يكتب للأجيال القادمة. وحين أقرأ اليوم شعر المتنبي أو امرىء القيس أشعر وكأن الشاعر قد انتهى منها في الليلة الماضية.

إن التجربة الشعرية التي انتمي إليها جاءت زمنياً بعد مرحلة الرواد. ولأن الشاعر لا يمكن تجريده من طموح التميز والإضافة فقد كانت مرحلتنا مرحلة صعبة بل هي أكثر صعوبة من المرحلة التي عرفها الرواد، إذ وجدنا أنفسنا نقاتل على جبهتين: الأولى العمل على تكريس القصيدة الجديدة، وهذا هو امتداد لدور الرواد، والثانية الظهور بملامح وسمات تختلف عن ملامح وسمات الرواد إذ كنا نعرف مبكراً أن النسخ الثانية غير مقبولة في مجال الإبداع. وأظن أننا نتفق على أن الناس أميل إلى قراءة النسخ الأصلية من قراءة النسخ الثانية المتكررة.

إن هذه الحالة دفعت بي في حدود تجربتي الشخصية إلى شيء من الافتعال. وقد ظهر ذلك واضحاً في مجموعتي الشعرية الثانية «لغة الأبراج الصينية». إذ إن طموح التميز دفعني إلى كثير من مفردات الحالة الشكلية وظهر ذلك من الغموض الذي كنت

أعرف أنه سيتحول إلى سؤال كبير أو صغير. وأنا أعرف أيضاً أن سؤالاً كهذا يضع الإنسان في ساحة مرئية. فالغموض الذي يأتي أحياناً من نقص الأدوات الفنية كان يرافقه غموض مفتعل لتجاوز حالة النسخة المكررة. لكن هل توقفت عند هذا؟ وهل توقف المبدعون من شعراء جيلي عند هذا أيضاً؟ بالتأكيد لا. فلقد تطورت التجربة ونضجت الأدوات وتوازن السلوك الشعري فاقتربنا كثيراً من إنجازات الرواد، واقتربوا بدورهم منا. فلقد كان التأثير متبادلاً وواضحاً بين الجيلين. والذين استمروا من جيل الرواد في الكتابة ليس من الصعوبة اكتشاف تطورهم الشعري باتجاه تجارب الجيل الذي تلاهم.

إن الشاعر الحقيقي هو ابن الحياة. هكذا ابتدأت وبفعل هذه الفكرة نضجت وتطورت تجربتي الشعرية لأنني ما توهمت يوماً أن الشاعر مخلوق خرافي يأكل الشعر ويشرب الشعر ويتنفس الشعر. والذين يظنون هذا هم أناس لا يعرفون معنى الشعر ولا يعرفون الشاعر. ألم تكن أول قصائد الدنيا هي أغاني الملاحين وعمال الأرض وأهازيج المقاتلين، أي أن تلك القصائد الجميلة والرائعة التي حفظتها لنا الرقم البابلية لم يكتبها المحترفون من الشعراء؟

ولأن الحياة أهم من الشعر، وما الشعر إلا بعض حالاتها وواحدة من أدوات التعبير الإنساني عن الحياة، فمن هذا المنطلق تعاملت مع الشعر وعبرت به عن مواقف لا يعبر عنها إلا بالشعر. صحيح أن الشعر وسيلة متقدمة من وسائل التعبير للإنسان عن الحياة، غير أنه ليس هو الحالة الوحيدة من حالات التعبير. وحين استطيع أن أعبر عن موقف بغير الشعر أفعل ذلك بلا تردد، فأنا لا أجزىء تجربتي الحياتية من أجل أن يقال عني إن هذا شاعر، أو إن هذا شاعر غزير الإنتاج. فقد أعبر عن حالة بعمل ما بمعنى الحالة العملية للعمل، وقد أعبر بالنثر وقد أصرخ أو احتج. إن كل هذه المفردات وسائل للتعبير عن حالة يعيشها الإنسان. وهذه الحالة طبعت تجربتي الشعرية بالتأني وعدم الاستجابة السريعة. فقد يمر حدث كبير، عام أو خاص، وأتوقف عنده وأتأثر به غير أن القصيدة لا تأتي مقترنة بالانفعال المبكر. فالحدث يسبق القصيدة، وطالما عشت أحداثاً كونت تجربة خاصة ويمر وقت طويل قد يمتد إلى سنوات ثم تأتي القصيدة التي تعبر عن ذلك الانفعال المبكر وعن الحدث الذي كون التجربة. وهذه الحالة تبعد القصيدة عن صفة الانفعال السلبي وتضعها أقرب إلى جغرافية الوعي. وعندي كشاعر تمنحني أو تمنح شعري ميزة الابتعاد عن القصيدة ذات الصوت الواحد.

كثير من الأحيان تكون القصيدة قد ظهرت بمظهر قريب إلى السطحية. فالتأمل ونضج تجربة القصيدة والابتعاد عن الإستجابة السريعة تجعل القصيدة صورة عن الحياة وليس صورة للحدث المجتزأ من هذه الحياة.

□ كيف تعرّف القصيدة العظيمة؟ كيف تشعر أنك أمام إبداع حقيقي؟

ـ حميد سعيد: إن القصيدة مثل كل الأعمال الإبداعية تبدأ من الموهبة. والموهبة حالة معقدة تتوفر لدى البعض ولا تتوفر لدى البعض الآخر. لكن هذه الموهبة تظل محكومة بالوضع الثقافي العام وبالوعي الشخصي لصاحب الموهبة، فكثير من المواهب ماتت واندثرت وتلاشت بتأثير من التخلف أولاً ومن السلبية التي تطبع سلوك بعض أصحاب المواهب سواء في رحلة الطفولة المبكرة أو المراحل التي تليها. أذكر أنني كتبت مقالة عن المتنبي وأنا ما زلت طالبا في المدرسة وابتدأتها بتصوري أن صبياً ولد مع المتنبي وعاش في أحد أزقة الكوفة حيث عاش المتنبي وكان يحمل موهبة مثل موهبة المتنبي لكنه لم يكن يحمل إرادة المتنبي وطموح المتنبي، فما عرفناه ولا وصل إلينا. إن هذا الإفتراض يتعامل مع الموهبة على أنها تظل حالة ناقصة بدون فعل البيئة أولاً والتكوين الشخصي لصاحبها الذي يؤدي إلى تفجيرها وإغنائها وتطويرها بالإخلاص والوعي ثانياً.

ومثلما هو الشاعر الموهوب الذي حاولت أن أضع له مواصفات هي الموهبة والوعي بالموهبة فكذلك هي القصيدة. فالقصيدة الجيدة هي التي تأتي من موهبة جيدة ومن استعداد يعمل على وضع التجربة الشعرية في إطارها الإبداعي والانتقال بها من مجرد فكرة إلى عمل له مواصفاته.

إن هذه الفكرة تجعلني بعيداً عن قسر الحالة الشعرية بوضعها في أطر نقدية مدرسية تذكرنا أحياناً بالأحذية التي كانت تستعملها النساء في الصين قديماً. فطالما قرأنا من يقول إن النثر أو التعقيد، وحتى الشكل «حين ينصرف النقد إلى تجريد الشكل عن مضمونه»، مما يبعد القصيدة عن فردوس الشعر. ومع هذا قد نجد قصيدة لا تخلو من النعقيد وأخرى لم تبتعد كثيراً عن صياغات النثر المألوفة، أو نقرأ قصيدة ذات شكل كلاسيكي فلا نستطيع إلا أن نشعر بالعدوى من الحالة الشعرية التي عاشها شاعر نلك القصيدة.

□ كيف تنظر إلى بعض التجارب الجديدة التي تحاول أن تقلد تجارب شعراء أوروبة؟

أظن أنني كنت واضحاً في وضع الشعر في عمق الحياة وإبعاده عن الهوامش. وكلما كانت حركة الشعر قريبة من الحياة بمعنى الفعل الإيجابي كانت أكثر قدرة على التأثير، بل أكثر استعداداً للحياة.

وهناك فرق بين الأفكار الأصيلة والواضحة والمؤثرة وبين النزوات العابرة التي لن تأخذ من الواقع أكثر من حجم الصفحات التي تكتب عليها. فالأفكار الجادة والأصيلة هي التي استطاعت أن تغير الحياة لأنها أصلاً كانت استجابة لمعنى الحياة نفسها. وكذلك هو الشعر لا تصنعه النزوات. وما نراه اليوم من محاولات شاذة لا تصدر عن مواهب أصيلة هو أقرب إلى حركات المهرجين في حفلات السيرك ستنتهي ليس بمعنى الانتهاء العملي وإنما بمعنى انتهاء فعلها، لأنها بدأت أصلاً بدون فعل. فهي رغبات طارئة تظل محاصرة في حلقات المتعاملين بها. فالذين يقدمون عليها هم الذين يقرأونها فقط ولا أقول يتأثرون بها فهم يعرفون في دواخلهم أنها بلا تأثير.

ثم ماذا سيضيفون إلى تجارب عرفتها الساحة الأوروبية منذ أكثر من قرن ثم اختفت وتلاشت ولم يبقَ منها شيء مهم؟ فهذه النماذج لا تستطيع الخروج إلى خارج المقاهي التي يلتقي أصحابها فيها، فهي بلا قراء. وستظل تعيش خارج الحياة الإنسانية وحركتها الدؤوبة ومثلما ولدت بطريقة مصطنعة ستظل بعيدة عن الذاكرة الإنسانية.

وإذا كانت هذه المحاولات تهدف إلى استفزاز الواقع فلا أظن أن واقعنا السياسي والاجتماعي المعقد والمليء بالثغرات تستطيع مثل هذه المحاولات الشكلية والهامشية أن تؤثر فيه. إنه مثل من يواجه نمراً وكل سلاحه إبرة صغيرة. وهي أقرب إلى حالات التعبير السلبي التي نراها في أوروبا وأميركا الآن والتي تظهر في كل مرحلة بتسمية جديدة كنوع من الاحتجاج على طبيعة الأنظمة القائمة هناك. ولا أظن أنني سأختلف مع أحد حين أقول إن مثل هذه الحركات ما أثرت ولن تؤثر على تلك الأنظمة التي تمتلك قدرات هائلة على إذلال الإنسان.

(الحوادث ١٠/٨/١٩٨٤)

حوار آخر مع حميد سعيد

□ **هل تهتم بالتنظير الشعري عادة؟**

ـ من عادتي أن أتأمّل كل الأشياء المحيطة بي: الحياة والنص الذي أقرأ والنص الذي كتبت، وعبر هذا التأمل تتشكل أفكاري عن الشعر، شعري أو شعر الآخرين. ولأنني أعرف أن أي محاولة تنظيرية نقدية، تطبيقية أو تأسيسية، لا تستطيع أن تلغي نصاً يتقاطع مع الأفكار التي تقدمها، أو تمنح الحياة لنصّ يفتقد الحضور الإبداعي حتى لو كان هذا النص أو كاتبه تلميذاً أميناً لتلك الأفكار.

لا شك أن الشاعر، وبخاصة الشاعر الحديث، بحاجة إلى ثقافة معرفية. وأعتقد أن شاعراً معاصراً لا يتوفر على هذه المعرفة غير قادر على كتابة نص شعري مهم. لكن هذا لا يعني أن النص الشعري مجال لإستعراض المعارف. من هنا فإن معرفتي النظرية أو مشاغلي النظرية لا تأتي من خارج النص الشعري نفسه. وبالنسبة للآخرين قد أتمتع بتنظيرٍ ما قد أوافقه وقد اختلف معه، لكن لا الموافقة ولا الاختلاف يحجبان عني النص الشعري، وهل هو شعر فعلاً أم أنه نص يقف بعيداً عن أرض الشعر.

لقد تحول التنظير عند بعض الشعراء العرب إلى نمطٍ من الإشارة التي لا علاقة لها بالشعر، أو إلى نوعٍ من الإحساس بتصور النص فيُزرق بتنظيرات مثلما يزرق الجسد الضعيف بالمقويات.

□ **ألا ترى أن كثرة التنظير، أو كثرة تعامل الشاعر مع التنظير، تسيء إلى شاعريته؟**

ـ الأمر واضح بالنسبة لي حين أتحدث عن تنظير استعراضي من خارج النص وبين موقفي النقدي من داخل النص نفسه.

إن التنظير نفسه حين لا يبتعد عن النص في ظرفه وتطوره، ذاهباً إلى اكتشافه،

يشكل حاجةً لأية حركة شعرية الآن أو في المستقبل. وما أشرت إليه بشأن التنظير إنما أقصد به ذلك التنظير الشكلي والمترجم في حالاتٍ كثيرة مما يزيد الغموض غموضاً ويزيد الضعف ضعفاً والارتباك ارتباكاً. وما يحدث الآن في شعرنا العربي أننا نجد أن النص في عالم التنظير يأتي من عالم آخر. ومن هنا يفقد هذا التنظير وعيه ويتحول إلى حالة استعراضية كما قلت قبل قليل. إنني على المستوى الشخصي أتأمل قصيدتي وأتأمل كل مرحلة من المراحل التي مررت بها من أجل إنضاج وعيين: وعي لحظة الكتابة، ووعي النص نفسه. قد يبدو مثل هذا التأمل وما ينتج عنه من أفكار تنظيراً، إلا أنه تنظير مطلوب كي لا يقع الشاعر في محذور التكرار، أو يفقد النص وعيه وقدرته على الإتيان بجديد. إن شاعراً معاصراً غير مثقف وغير متأمل لن يقدم لنا في أحسن الأحوال إلا نسخاً مكررة من نصوص قرأناها له أو لغيره.

□ هل تعتقد أن غنائية الشعر العربي عيب من عيوبه، وأن الدرامية هي العلاج؟

ـ إن هذا السؤال يميل بنا إلى ما تحدثنا عنه قبل قليل ويكشف لنا عن أفكار تُرَدَّد إلى درجة أنها تبدو لنا وكأنها حقائق ثابتة. لذلك تجدني مضطراً إلى العودة إلى ما قلته بشأن اكتشاف النصّ لأن تطبيق أية مقاييس نظرية من خارج النص تؤدي بنا إلى نتائج غير دقيقة.

ليست الغنائية رجساً من عمل الشيطان يجب اجتنابه، وليست الدرامية هي صك الغفران للشعر، إنما هذه وتلك تستطيعان تحقيق الحالة الشعرية حينما تأتي في سياق التجربة.

إن الذين يدينون الغنائية يحتكمون في إدانتهم إلى نموذج لا يتوفر على البعد الشعري للغنائية، والذين يمنحون بركاتهم للدرامية ينطلقون من فكرة مسبقة لا تتأمل النص.

قد يقول قائل إن عصرنا بتعقيده وتشابكه لا يستطيع النص الغنائي أن يعبر عنه، لكن الإنسان غير محيطه الخارجي، إنه يحمل في داخله كل العصور، وتتفكك في داخله كل الاشتباكات والتعقيدات. لذلك قد يعبر بالغنائية في موقف، وقد يعبر بالدرامية في موقف آخر. إنني لا أرفض الغنائية رفضاً قاطعاً، ولا أقبل الدرامية قبول المستسلم. وحين أكتب قصيدتي اجتهد من أجل أن تكون وسائل تعبيرها قادرة على استيعاب الحالة والتجربة.

إن مـا قلته يصـدق على كثـير من المقولات النقـدية التي تشيـع في هذه المـرحلة التـاريخية أو تلك. ونحن نعـرف أن البلاغيـين القدامى وضعـوا عدداً غـير قليـل من المحرمات فتحدثوا عن النثرية وتحـدثوا عن التعقيـد وتحدثـوا عن السلاسـة، ووضعوا صفات للبلاغة، لكننا باستمرار كنا نُفاجأ بنصٍ شعري خـارج على كـل مواصفـاتهم هذه لكنه يستطيع أن يضعنا في الحالة الشعرية وهذا هو المهم.

□ الكثيرون يلاحظون في شعرنا الحديث ظاهرة غريبة هي إتساع مساحـة النثر فيه، في الماضي كان الشعر شعـراً وكان النـثر نثراً، وقـد حاول النـثر على الـدوام أن يقترب من الشعر بلا نجاح يُذكر. ولكنه الآن يسجل هذا النجاح. انظر إلى مساحـة النثر في القصيدة العربية الحديثة تجدها كبيرة، وتجد أنها تكبر مع الوقت..

ـ في مثـل هذه الحـالات لا يمكن الاحتكام إلى النيـات حتى وإن كانت النيـات حسنـة. فللمتغيرات التـاريخية أحكامها، وحـين يظل النص الشعـري بعيداً عن هـذه المتغـيرات يفقـد حـاضره ويغـامـر بمستقبله. إن البعض يعـوّض عن هــذا بـالتشبث بالارتباط بالماضي. لكن هذا التشبث غير عملي لأن الماضي قـد قدّم مـا عنده ووضعـه في مكانه من الحياة. فنحن نقرأ الآن المتنبي ونقـرأ أبا نـواس من خلال مكـانهما الكبير في أفق الحياة. وحين أحاول أن اقترب منهما بتقليدهما مثلاً إنما أقوم بمحاولة مضادة لطبيعة الأشياء. إن أهمية أبي نـواس مثلاً أنـه استطاع من خـلال نصه الشعـري أن يعبّر عن متغيرات الحياة التي عاشها. حين اتحدث هنا عن أبي نواس فلأننا نعرف جميعاً أن هذا الشاعر تعـرّض لأقسى حملات التشـويه ممّن كـانوا لا يستـطيعون رؤيـة تلك المتغيرات فعاملوه وحكموا عليه بمقاييس تاريخ آخـر. هنا أوّد القـول إن متغيرات عصرنـا لا بد أن تمدّ ظلالها على النص الشعري، واعتقد أن اقـتراب الشعر من النـثر في بنيتيه اللغـوية والموسيقية هو استجابة لتلك المتغيرات. إن العروض نفسه حتى داخـل مساحـة البيت الشعـري كان يتغـير من مرحلة إلى أخـرى، ومن تجربـة إلى أخرى، ومن قصيـدة إلى أخرى. وحين لا يرى البعض ذلـك فلأنهم لا ينظرون إلى موسيقى البيت الشعري، وإنما ينظرون إليه من خلال التقسيم الخليلي للبيت الشعري العربي وهو تقسيم مدرسي خارجي لا يصدق على الموسيقى الداخلية للبيت الشعري العربي.

إن ما قلته لا يعني أنني أبرّر الحالـة النثريـة التي لا تستطيـع أن تتقمص الحالـة الشعرية. وهذه كثيرة في شعرنا المعـاصر مثلها هي كثيرة في كـل العصور. ولـو عدنـا إلى

نماذج شعر النهضة حين فوجيء الشاعر بمتغيرات حضارية، وحاول أن يتناولها شعرياً ولكن بأدوات ماضوية، سقطت تلك النماذج في النثر غير الشعري وفي الوصف الخارجي.

إذن علينا أن ننتبه حين نتحدث عن هذا الموضوع إلى النص وهل استطاع أن يعبر عن هذه المتغيرات التي اقتربت به من النثر كأداةٍ دون أن تفقده حضوره الشعري. وفي كل مراحل التغيير الكبرى وحين تكون ثقافة المحيط دون مستوى ثقافة المتغيرات يأخذ النثر، عبر نماذج الشعراء الأقل موهبة، من حصة الشعر.

□ هل يمكن للشاعر أن يكتب قصيدته بدون ذاكرة ثقافية؟ هل يمكن القطع مع التراث إلى هذه الدرجة كما يقول البعض؟

ـ القطيعة والتواصل يمكن أن ننظر إليهما وأن نتعامل معهما بأفكار مجردة. والسبب أن القطيعة أمر غير ممكن الحدوث فإن حدث جاء بمخلوق مشوّه. والتواصل لا يأتي من مواقف التعاطف مع الماضي فقط. ومثلما لتطور الحياة قوانينه فإن لتطور النص الإبداعي قوانينه أيضاً.

شهد تاريخ الشعر العربي عشرات المحاولات للخروج على البيت الشعري العربي، لكنها ظلت محاولات فردية. لكن حين نضجت المتغيرات في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وبدأت الحياة العربية تتجدد فكرياً وسياسياً، وعاش الوطن العربي فترة المدّ القومي، رافق هذا المدّ ظهور المتغير الشعري على شكل حركة. وهنا يجب التفريق بين المحاولات الفردية وبين الحركة. فالمتحولات الفردية لا تستطيع أن تعبّر عن المتغيّر العام. والحركة هي الحركة القادرة على التعبير عن هذا المتغيّر. إن هذه الفكرة تُلغي الفكرة الساذجة التي طالما رددها البعض بأن شعر التفعيلة هو تقليد النص الأوروبي ونحن نعرف أن العرب قد اطلعوا على النص الغربي منذ زمن طويل فلماذا لم يؤثر ذلك الاطلاع في الشعر العربي. وحين ظهرت حركة الشعر الحديث ممثلة في شعر التفعيلة مثّلت التواصل ولم تمثل القطيعة لأن شعر التفعيلة هذا اعتمد في موسيقاه على وحدات موسيقية موجودة داخل البيت الشعري. وما حدث من تطور داخل شعر التفعيلة كان امتداداً للنماذج الأولى. ولذلك فإن الذين يحاولون تقديم نص شعري متكيء على وهم القطيعة إنما يقومون بمحاولة لا مستقبل لها ولا طائل منها، بل لو قرأنا نماذج هؤلاء التي نتفق أولاً على أنها شعر، فليس من العسير اكتشاف تواصلها مع الشعر العربي في كل عصوره.

□ **متى تكتب قصيدتك؟ وفي أية حالة ترضى عنها؟**

ـ أعيش حالة الرضا مع قصيدتي وأنا انتظرها وأتعايش معها وفي ساعات كتابتها، فإذا انتهيت منها عشتُ معها حالةً من القطيعة وبدأت أعيش حالة انتظار آخر لقصيدة آتية. وإن كان لي من طقوس في كتابة القصيدة فهي قبل الكتابة، إذ أعيش حالةً من الانقطاع عما حولي، وأكون ميالاً للعزلة. لكن حين تنضج القصيدة وأكون قد رأيتها قبل أن أكتبها على الورق أصاب بحالة فسيولوجية إذ تبدأ أصابع يدي اليمنى تصاب بشيء من الخدر وبحكّةٍ خفيفة، في هذه اللحظة أبدأ بكتابتها. ومن عادتي أن أكتب القصيدة على أوراق صغيرة لا يتجاوز حجم الورقة منها حجم الكفّ. وأكتب بعددٍ من الأقلام. وحين يتوفر لي الورق الصقيل (الأرت) فهذا ييسر لي عملية الكتابة.

في البدايات حينما كانت تأتي القصيدة على شكل دفقة، كانت مسودتها كثيرة الإرتباك، كثيرة التشطيب. أما في السنوات الأخيرة، ففي أوقات الانتظار. وليس من عادتي أن اغتصب القصيدة وإنما أن انتظرها. فإن مسودات قصائدي قريبة جداً من صورتها النهائية.

من الأماكن التي تُسرع فيها القصيدة لتحلّ على الورقة غرف الفنادق، وحين أسافر لا استعمل أوراق الفنادق كما يفعل الكثيرون، وإنما أحمل ورقي وأقلامي معي، فاستعمل نفس الورق الذي استعمله في مكتبي في الجريدة، أو في البيت.

□ **ما هي مصادر الهامك؟**

ـ إن الحياة بما تقدم من خبرات عملية وثقافية ومعرفية هي مصدر من مصادر إلهامي الشعري، الذاكرة والتاريخ، الناس والجغرافيا. ورغم أنني ضعيف الإحساس بالمكان، فالمكان عندي هو الناس، والمدن التي أحب هي المدن التي أجد فيها أصدقائي.

من هنا تكون المرأة بعض هذه الموحيات لكن هي المرأة الإنسان لا المرأة الآتية من جغرافية الخرافة. ولا أستطيع أن أفرّق بين المرأة وإنسانيتها. حتى الجمال الخارجي لا يعنيني في كثير من الأحيان رغم أنني رجل سويّ وأحب الجمال. وحين أقول هذا إنما استطيع أن أؤكده من خلال نصي الشعري نفسه. فهو ابن الحياة بكل تداخلاتها، ماضيها وحاضرها، مدنها وإنسانها، انتصاراتها وخيباتها، بحارها وجبالها.

ولـذلك فمن النـادر أن تجد في شعـري ما يمكن أن يـذكّر بقصيـدة الأغراض. فمدينة ما قد تتحول إلى رمز شعـري أكثر شمـولاً من هذه المـدينة، وقـد تأخـذ المرأة مدى أكبر من مألوف التعامل معها وتتحول إلى رمز شعري كذلك.

(القبس ١٧/٤/١٩٨٩)

مع خليفة التليسي

□ في حياة كل أديب وشاعر لحظة يشعر أنه امتلك فيها وسائله وأدواته الفنيـة . .

ـ والله أنا وصلت إلى هذه السن ومع ذلك لا ادعي بـأنني امتلكت وسائـلي الأدبية والفنية كأي أديب أو أي كاتب يظل على الدوام في شـك من امتلاكـه لهذه الأدوات، وفي كل لحظة إبداع بواجه هذا الشك ويشعر بأنه لم يمتلك بعـد هذه الـوسائـل. هذا طبعاً ليس من النواضع في شيء، ولكنه الحقيقة التي تواجهني في كل عمل من الأعمال الأدبية التي قمت بها وأقوم بها.

بداياتي الأدبية لا تختلف عن بدايـات أي أديب عربي تفتـح فكره عقب الحـرب العـالمية الثـانية. البـدايات كـانت عبارة عن اهتـمام بالشعـر بالذات، وكان الشعـر هو المسيطر على هواياني الأدبيـة في ذلك الأوان مـع تفتح كـامل عـلى الاتجاهـات والألوان والأنواع الأدبية الأخرى. كانت قـراءاتي في هذه المـرحلة قراءات واسعة، وإليها أعـزو كل ما لدي من رصيد. ربمـا في هذه الفـترات الأولى التي تمتد من الخـامسة عشرة إلى الخامسة والعشرين من عمري. وما يميز هذه البداية شيء اعتز به تماماً. فقد كان قطار ثقافتي أو قطار فكري لا يسير على قضيبين، وإنما على ثـلاثة قضبـان. بمعنى أنني كنت متفتحـاً على المعـاصرة وفي نفس الوقت كنت لصيقـاً وشديـد الارتباط بـالـتراث، وفي نفس الوقت كنتُ متفتحاً على الثقافات الأجنبية بما امتلكت من وسائل محدودة ومعرفة للغة الايطالية واللغة الانكليزية.

كان هذا هو الإطار الأساسي الذي قامت عليه تجربتي الأولى وتحصيلي أو ثقافتي الأولى. وما يميز هذا التحصيل في الأساس هو مـا يمكن أن نسميه بـالتثقيف الذاتي. فأنا لم أدرس دراسات جامعية عالية وإنما انتهت الدراسة عند المراحـل الثانوية، ولكنني سلكت طريقي وحفرت هذا الطريق وبضراوة أحياناً، فتحت هـذا الدرب، لتكـويني الشخصي والذاتي

كانت محاولاتي الأولى منصرفة إلى الشعر. وقد تأثرت في هذه المرحلة بصفة خاصة بمدارس الرومانطيقية العربية سواءً كانت مصرية أو لبنانية، وكذلك بالمدرسة المهجرية. في هذا الوقت بالذات الذي كنت فيه متفتحاً على التجربة الأدبية الرومانطيقية العربية ممثلة في الشابي مثلاً وفي جبران وفي الياس أبي شبكة وعلي محمود طه وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وشعراء المهجر الشمالي والجنوبي، كنتُ محتضناً أو مستوعباً للتجربة العربية القديمة، وبخاصة في ما تمثلت به في الشعر العذري بصفة خاصة.

هذه عوامل اشتركت إشتراكاً كبيراً جداً في صياغة وجداني مع جملة من القراءات الأخرى في الأدب الإيطالي بصفة خاصة.

□ وما الذي استفدته من الأدب الإيطالي بالذات؟

ـ كانت اللغة الإيطالية نافذة لي على الأدب الإيطالي نفسه، وكانت أيضاً نافذة لي على الأدب العالمي المترجم إلى الإيطالية. كثير من مشاهير الكتاب العالميين الذين قرأت لهم، وبخاصة في القصة والرواية، قرأت لهم عن طريق اللغة الإيطالية أو اللغة الانكليزية. ولكن في مجال النقد خاصة استطيع أن أقول إنني استفدت كثيراً من الفلسفة الجمالية للناقد الإيطالي الشهير الفيلسوف بنريتو كروتشه وخاصة في دراساته التطبيقية لا في كتاباته التنظيرية. في كتاباته النقدية التطبيقية التي شملت عملية مسح لكثير من الشخصيات الأدبية الإيطالية وغيرها. كان هذا العمل مؤثراً طبيعياً في تكويني الأدبي، في ما أحمل أحياناً من نظرات تتعصب للناحية الجمالية في النص الأدبي.

□ وهل تعتقد أن فقدان النقد الجمالي في نقدنا الحديث يمثل نقصاً فادحاً؟

ـ أنا أعتقد أعتقاداً جازماً بأن غيبة النقد الجمالي مسؤولة مسؤولية تامة وكاملة عن هبوط النص الشعري لدينا وانفلاته.

النقد الجمالي لدينا كان شائعاً أولاً في أدبنا القديم ثم في ما تناول نقادنا الكبار قبل الخمسينات. بعد الخمسينات طغت موجة النقد الايديولوجي ثم موجة النقد التحليلي النفسي في الدراسات الاجتماعية. ولكن هذه كلها لا تستطيع أن تعوّض غيبة النقد الجمالي. وفي اعتقادي أن الشعر العربي الحديث بالذات يحتاج إلى وقفة طويلة ووقفة متأنية، ويحتاج إلى أن يبرز منه الناقد الجمالي الذي يصحح مسيرته. ما تردّى فيه

الشعر العربي الحديث إنما نشأ أساساً من تغليب الموقف على النص الجمالي. وشرف الموقف لا يبرر، مهما كان، دخول حرم الشعر. يمكن أن يُحسب لك هذا الموقف كمناضل ويمكن أن يُحسب لك كمكافح أو كمصلح، ولكنه لا يعطيك جواز المرور للخلود الشعري أو الخلود الفني. وأنت تلاحظ في مسيرة الشعر العربي منذ الخمسينات إلى الآن أنه غُلّب فيها الموقف، وقُيّم الشعر دائماً من خلال الموقف، وبذلك غابت النظرة الجمالية غياباً يكاد يكون تاماً. وعندما يحاول الانسان أن يذكّر بها يُتهم بكثير من التخلف. وأنا أعتقد أن المعيار الجمالي لو حُكّم تحكيماً سليماً في ما نقرأ من نصوص لآلت هذه النصوص إلى مصير غير المصير الذي يعتقده كثير من الشعراء أنفسهم.

خذ على سبيل المثال ما اسميه أنا بالمساحات النثرية في القصيدة العربية المعاصرة. لو استعملت القلم الأحمر وأنت تقرأ لأي شاعر من الشعراء الكبار، واتعمد أن أذكر هنا الشعراء الكبار بالذات لأنهم ائمة بالنسبة لسواهم، لو أخذت القلم الأحمر وقرأت أي نص من نصوصهم وحاونت أن تكتشف المساحات النثرية في القصيدة لما بقي فيها من الشعر إلا عبارات قليلة أو جزر قليلة، وقد يقال بأن الحاجز بين الشعر وبين النثر قد تهدم في العصر الحديث، وهذا قول قد أؤمن به أنا أيضاً في هذا المجال باعتبار أنني شخصياً لا أؤمن بنظرية الفصل الحاد بين الأنواع الأدبية، ولكن مع ذلك يظل الشعر شعراً والنثر نثراً.

ومن الظواهر الغريبة التي نرصدها في أدبنا العربي، وربما أيضاً في آداب عالمية أخرى، أن النثر ظل على الدوام يحمل طموح الاقتراب من الشعر، ظل يحمل على الدوام الطموح في أن يكون شعراً أو شيئاً شبيهاً بالشعر. فإذا استعرضنا رحلة النثر في الأدب العربي بصفة خاصة لاحظنا أنه بدأ مثلاً بسجع الكهّان، وهو سجع مقصود به إلقاء الرهبوت في النفوس، ثم تطور إلى السجع المعروف في بعض الكتابات الأدبية، ثم انتهى إلى ما يسمى النثر الفني. فهناك نصوص في أدبنا العربي الذي لم نحسن إلى الآن قراءته تقترب فعلاً من الشعر. كتاب أبي حيان التوحيدي «الاشارات الإلهية» هو ابتهالات شعرية لا تقل روعةً عما نقرأ من ابتهالات لطاغور على سبيل المثال. ولكننا لم نحسن حتى الآن قراءة هذا النص ونظرنا إليه نظرة اكاديمية في سلسلة تطور النثر العربي.

ونلاحظ أيضاً أن هذا السجع، حتى في عصور الانحطاط، كان يبدي محاولة للاقتراب من الشعر، أو التعويض عن انحطاط الشعر بطريقة أو بأخرى. أنا أفسر شيوع السجع في العصور المتأخرة بأنه محاولة للتعويض عن خفوت الصوت الشعري أو ضعف الشعر. وظل الأمر يجري في أدبنا العربي بهذه الطريقة حتى انتهى إلى جبران خليل جبران. خليل جبران قام بثورة عظيمة جداً في النثر العربي. إنه هو الذي أدخل الشعر في النثر، وما لم يُقَيَّم جبران من خلال هذه النظرة فسيبدو دورُه بسيطاً أو منعزلاً عن واقعنا الحالي. إنما عندما نضع جبران في إطار تطور النثر العربي نتبين أنه قام بدور خطير جداً، وهو دور إدخال الشعر، وأنا لا أعني القصيدة النثرية، في النثر، تحويل النثر إلى شعر. ومن هذا المنظور يبدو جبران شاعراً، وشاعراً كبيراً جداً.

كذلك نجد هذه المحاولات في أدب مصطفى صادق الرافعي. هذا الرجل الذي ظلمناه وحكمنا عليه من خلال مواقف قد تكون تشنجية أو تكون تعصبية، ولكن لا شك أن نثره يمثل محاولة كبيرة جداً للاقتراب من الشعر.

ثم جاءت الألوان الأدبية الحديثة من قصة ورواية ومسرح فغلت ممالك الشعر واكتسحتها واقتطفت منها مساحات كبيرة جداً. فنحن الآن نقرأ القصة القصيرة فنجد فيها شعراً أكثر مما نجده في القصيدة سواء في تعبيرها أو في كونها الشامل، كونها الشعري، وكذلك الرواية والمسرح. وأنا لا أعني هنا المسرح الشعري، وإنما أعني المسرح الشاعري، المسرح الذي هو عون شاعري في جملته. نلاحظ ظاهرة عجيبة جداً هي أن النثر يغزو مساحات الشعر وممالك الشعر في الوقت الذي يسير فيه الشعر في خط عكسي تماماً، إذ يتحول إلى نثرية. وأنا أعتقد بأن هذا يشكل خطراً على الشعر وعلى الشاعر، وما لم يُدرك الشاعر الحدود التي يقضي بها الفن في صياغة القصيدة فأنا أعتقد أن أزمة الشعر العربي الحديث ستستمر، وسيصبح النص الشعري نصاً زائداً فائضاً عن الحاجة. لن يجد له قبولاً عند أحد. ومن هنا أجد ضرورة أن يقوم الشعراء بمراجعة ذاتية، بعملية تقييم ذاتي لهذه التجربة وما آلت إليه، وإلا فلن يكون لنا شعر في الشعر، وسنبحث عن الشعر في ألوان أدبية غير القصيدة التقليدية وغير القصيدة الحديثة.

□ **هل للشعر صيغة معينة عندكم؟**

ـ أولاً أنا شخصياً أقبل بأي صيغة من الصيغ الشعرية سواءً جاءت في القصيدة

التقليدية أو في القصيدة الحديثة أو في ما نسميه الآن بقصيدة النثر، بمعنى أنني أفتح نفسي للشعر وللتعبير الشعري أينما وجد، سواء وجد في الشعر العربي التقليدي أو في قصيدة النثر التي يطرحها كثير من الشعراء. والقول بأن هناك مشقة في ولوج هذا الباب يدل على عنصر العجز أكثر مما يدل على عنصر القدرة بالذات. كل الفنون في العالم لها قيود ولها قواعد ولها نظم لا تخرج عليها. عجز الإنسان في التحكم بهذه القواعد والسنن والقوانين لا يبرر تضييع تراث كامل. أنا أفهم جيداً أن من حق كل جيل أن يلتمس الطريقة أو الوسيلة التي يعبّر بها عن نفسه، ومن حق كل جيل أن يجد السبيل إلى أن يترك بصماته المعبرة عن ملامحه وملامح عصره، وأفهم أن ظروف العصر قد تغيرت واختلفت، وأن هناك حاجة إلى وسائل تعبيرية جديدة. ولكن في كثير مما اقرأ أجد أن هناك مجرد محاولات لم تبلغ النضج الكامل، ولم تستوِ حتى في ما وجهت نفسها إليه، وهو قصيدة النثر. عندما يكون النص في قصيدة النثر مباشراً، فماذا عساه أن يضيف، ربما التعبير عن ذلك بصياغة نثرية جميلة يكون أكثر تأثيراً ومفعولاً في النفس بالنسبة لهذا الموضوع بالذات.

أيضاً في يقيني أن الشعر القديم يوفر لنا أدوات. هذه البحور والأوزان لا ينبغي التفريط بها. في الإمكان أن نلبسها ثوب الحداثة، ونعطي إيقاعنا الحديث من خلالها. إن التضحية بتراث كامل هكذا لمجرد التجديد، أو لمجرد أن الشاعر يجد مشقة في ولوج هذا الباب، أو في تناول هذه الألوان، لا تبرر كثيراً الموقف الذي نراه فيما يتصل بالشعر.

□ الاحظ في أدبكم وشعركم أنكم تجمعون بين عراقة القديم ورواء الحديث، هل من معادلة لكم في ذلك؟

ـ لا يمكن أن تقوم حداثة أصيلة أو حداثة ذات بال وحداثة تستطيع أن تكون فعالة ما لم تنطلق من الأصيل والتراثي، لأن الأصيل والتراثي هذا هو وسيلتها لاكتشاف شخصيتها واكتشاف حقيقتها واكتشاف رصيدها الحضاري كله. أنا لا أؤمن بإمكانية انفصال الحداثة عن الأصالة، وفي رأيي أن هذه المشكلة مثارة لدينا منذ سنوات طويلة وبصورة عجيبة. لماذا لا تثار في بلدان أوروبية ليست لها أصالة وتراث، ولهم حداثة، ولكنهم لا يعانون هذا الصراع ولا يعانون هذه الإشكالية كما نعانيها على الدوام؟إنك تجد أصالتهم الماضية منسابة انسياباً عفوياً وطبيعياً في حداثتهم، بينما نحن وُضعنا دائماً في موضع المواجهة بين الأصالة والحداثة. أنا لا أستطيع فعلاً أن

أفهم معنى لهذا الصراع. وفي يقيني أنه لا يمكن لهؤلاء المحدثين أو المتشبثين بالحداثة أن يقدموا شيئاً ما لم يكونوا على صلة بأصالتهم وبتراثهم.

□ أنا أعتقد أن موقفهم هذا يخفي موقفاً إيديولوجياً معيناً. الماضي بالنسبة لهؤلاء ماضٍ معذّب، لأنهم لا ينتمون إلى الخط العام العريض في هذا التراث، وإنما ينتمون إلى «أزمة» جانبية، أو إلى «فئوية» معينة تمنعهم من الوصول إلى يقظة في الوجدان الوطني.

ـ لا شك أن هناك خفايا وخبايا وراء هذه المواقف. الإيديولوجية هنا واضحة جداً. ولكن علينا أن نوجه اللوم أيضاً لأنفسنا لأننا لم نقم بدور مهم جداً في الكشف عن جواهر وروائع التراث العربي يتلاءم ويتساوق مع مفاهيم العصر والتنبيه إلى ما في هذا التراث الرائع من أشياء لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الحداثة، ولا تنفصل عن هموم العصر الحديث. وأنا الاحظ أن في بعض الشباب المتساقين وراء هذه الشعارات التي تفصلهم عن ماضيهم بطريقة أو بأخرى تشوقاً واضحاً فعلاً ورغبة كاسحة لمن يساعدهم في اكتشاف الأصيل والرائع من تراثنا العربي القديم.

هذا ما أحببت أن أوضحه في هذا السبيل..

□ لم نتحدث عن تجربتكم الشعرية بالذات..

ـ تجربتي الشعرية بسيطة ومحدودة ولا أزعم أنني اقدم من خلالها شيئاً ذا بال. إنها تجربة ظلت دائماً محصورة في ممارسة الهواية أكثر منها إلى الظهور بشاعرية على الناس، أو الرغبة بتغيير مسار الشعرية.

إن ما كتبته أنا من شعر شأنه شأن الرسام الذي يرسم لنفسه لوحات يعلقها أحياناً في بيته فقط. لم يخطر في بالي في يوم من الأيام أن أقدم نفسي كشاعر على الرغم من أن الكثير من الأخوان الذين استمعوا إلى هذا الشعر يقولون إنني ظلمت نفسي وظلمت هذا الشعر. لم يكن يهمني أبداً أن أكون تياراً في حركة الشعر في بلادي على الأقل، كان يهمني من حين إلى آخر أن أتسلى، أن أكتب شيئاً لنفسي. لم يكن عندي رغبة في الظهور، وقد لبثت إلى سنوات أخيرة كان الكثير من الناس لا يعرفون أنني أقول شعراً. وقد دهشوا فعلاً عندما استمعوا إلى بعض قصائدي. كانوا يظنون أنني لا شأن لي في الشعر، وأن صلتي بالشعر صلة قراءة أكثر منها صلة نظم أو تقديم نماذج شعرية.

من قصيدة لي بعنوان «ظمأ» أقول:

قـد كنت اقنـع من وردي بمـا حملت ... كفّـاي منـه ومـا يكفي لتجـديـدي
والـيـوم ارغبـه حـكـراً عـلى شفـتي ... فـغـلّتي فـيـك لـن تـروي بمـحـدود
قـوافـلي ارهقتهـا البيـد كم ضربت ... في تيهـهـا بـين تصـويـب وتصـعيـد
وكـم رحـلتُ وراء الـغـيـد واحـدةً ... تخشى هـواي وأخـرى أخت جلمـود
لـكم غـنمتُ وارضتـني مـواسـمهـا ... وكـم رجعـت بـلا خـطف ومحصـود
حـتى طـلعتِ عـلى الآفـاق زوبـعـةً ... مـن العـطور وشعـراً غـير معقـود
جيش من الـفتـن الغـراء مـا نـفعـت ... في صـدّه كـل أورادي وتـقـصيـدي
لئـن تخـلى فـؤادي عـن مـقـاوده ... واتلف الشـوق معقـودي ومشـدودي
فـما فـقـدت ثـبـاتي عـنـد نـازلـة ... أو ضـاع من خـطتي رسمي ومنشـودي
فقـرري قبـل بـدء السير هـل ظمـأي ... يـلقـى لـديـك نمـيـراً غـير مـورود
وحـددي الشـوط هـل نبقى بـأولـه ... أم في أواسطه أم سـير تـبـعـيـد
فـاليـوم لا ابتغي رميـاً بـلا هـدفٍ ... ولـست اركض بخـيـلي خلف مـفقـود
قـالت وفي طـرفهـا أشـواق رحلتهـا ... نحـو الجـديـد الـذي يـوفي بمقصـود
تحـديـد شـوطـك قبـل السير يفسـده ... فـدع خيـولـك تجري دون تحـديـد
فـما أُحـبّ مـسـافـات محـددة ... في رحـلتي نـحـو افـق غـير مـعـهـود
كشف المجـاهـل من دنيـا عـواطفنـا ... افـق يهـون لـديـه كـل تشريـد

أنت تلاحظ هنا كيف أن منطق المرأة هـو الذي انتصر. أنا الآن في سبيل جمـع هذه الأشياء ودفعها إلى المطبعة. ومع ذلك فحين اقارنها ببعض ما اقـرأ أرتاح إلى أنها لا تقل مستوى عن كثير من الشعر الجيد الذي اقرأه.

(الحوادث ١٩٨٩)

مع خليل الخوري

□ ما الذي دهى الشعر الحديث؟ لماذا انسحب القارىء من ساحته ولم نعد نعثر على أحد من الغاوين القدماء؟

ـ الواقع أن ما تقوله صحيح. القصة تبدأ وتنتهي عند كلمة الفن. حين لا يتعاطى النقد الشاعر كفنان بل كقوال، ويكون العصر عصر كتابة ووسائل نشر، يغدو من السهولة على أي كان أن يكتب وأن يقول. لكن حين يعود النقد إلى مواقفه الحقيقية في التعاطي مع الشعر كفنّ له أصول وله قواعد وله معايير جمالية، ما لم تتحقق فيه، تخرجه وتنفيه من عالم الفن، ما لم يعد النقد إلى مواقعه في التعامل مع الشعر كفنّ من الفنون الكبرى، كفن يعتبره هيغل نفسه ذروة الفنون، بالإضافة إلى ما يتعاطى به من معطيات الفنون الأخرى وأدواتها، مزود «باللوغوس»، بالمنطق المفكر الذي شرّف به الله الإنسان، فإن في وسع أي كان أن يكتب ما يريد ويقول إنه شعر.

هذا التسيّب، هذه الرحمة في التعامل مع الشعر، أدّت إلى هذه الفوضى التي نراها. فيما مضى كان لا يمكن للشاعر أن يكون شاعراً حقيقياً ما لم يكن فناناً، أي أنه كان يتعامل معه من خلال قيم فنية تُطَبَّق عليه، شعره يخضع لها، ويدخل ساعتها رحاب الفن ليكون شاعراً. ونحن نعرف أن هناك أصواتاً شعرية عظيمة، لم تكن عظيمة من خلال ما قالته، بل من خلال ما حققت من قيم فنية جمالية في ما قالته.

الآن المشكلة أن بعض النقاد يعتقدون أن ما يجب أن يكون من نظريات نقدية في الغرب قد يكون صالحاً في بلادنا. ولذا لم يعد يهمهم أن ينقدوا الأثر، يهمهم أن يستعرضوا عضلات ثقافية في كتاب قرأوه على أي قصيدة كانت، ولذا هم يطبقون معرفتهم على جميع القصائد في جميع الأوقات وبنفس القيمة. في حين أن النقاد فيما مضى كانوا يأخذون الأثر كأثر فيتعاملون معه ويصدرون من خلاله أحكامهم النقدية.

كان الدليل إلى النقد هو الأثر نفسه. الآن لا. الآن كل واحد خرج على القواعد اعتبر نفسه مجدداً. وبعض النقاد يخافون عوضاً عن أن يكونوا هم الميزان الذي يزن الأمور، صاروا يلهثون كناقدين خلف أشياء يقول عنها أصحابها إنها مبتكرات وأنها أشعار وأنها أشعار جديدة وأنها حداثة، لكنها عملياً حين تطبّق عليها قيم الفن أو تضعها في معايير فنية صرف فإنها تسقط توّاً.

وفي رأيي أن الكثير مما يقال الآن ستأتي الغربلة العظمى وتنزله تحت الغربال ولا يبقى غير وجه ربّك ذي الجلال، وهذه الأشياء التي تشكل إضافة للفن، الشعر كفن، وليس كوسيلة قول.

□ **هل أفهم أن الأزمة برأيكم أزمة نقد أم أزمة شعر؟**

ـ حين كتبت أول قصيدة في حياتي أُريتها لصديق. هذا الصديق كنت أعتز برأيه وكان صديقاً لي. قال لي فوراً بعد أن قرأها: امسكها ومزّقها والعب بها «كورة». غضبتُ وبقيت فترة لا أتكلم معه. لكني أدركت فيما تلا من الأيام أنه كان يحاول أن يوجّهني إلى الطريق الصحيح، طريق امتلاك تاريخ الفن الذي أتعامل معه، معرفة قواعده العظيمة، معرفة أسراره الخفية، معرفة التكنيك، الفنية أقصد، الصفة، لأن كل الناس قادرون على الكتابة بمجرد أن يدخلوا المدارس، وأن يكتبوا مايشاؤون كما يريدون. لكن هل نسمّي هذا فنّاً؟ ما الذي يفرّق بين لوحة لرامبرنت أو لبيكاسو أو لميكال أنج، ولوحة لأي إنسان في الشارع يأخذ عوداً ويرسم به؟ هناك أشياء لها علاقة بالمعرفة. كثيرون ممن يكتبون لا يعرفون، وإنما يتبعون الأزياء. فهم حتى لو تابعوا قصيدة النثر في الغرب، فهم اتباعيون، ليسوا أصيلين. لا عن أصالة وإنما عن اتباع. وكما أن الشاعر الذي يقلد الجاهليين تقليدي، أيضاً الشاعر الذي يقلّد الشعر بصيغه في العالم الآن تقليدي. ما الفرق بين أن تقلد طرفة أو أن تقلّد جان بيار فاي في فرنسا، وأن تقلد سان جون برس؟ كلاهما تقليد. في حين أنك لو ذهبت من داخل الفهم التاريخي للشعر لدى الأمة العربية وحاولت أن تطوّر من داخله باتجاه الفن الحقيقي محافظاً على القيم الفنية، لما حصل هذا الارتباك. تريد أن تكون شاعراً؟ لا مانع. لديك هذه الحمّى؟ لا مانع. لكن عليك أن تتعلم كيف تقول الشعر. وأن تعرف ما هو الشعر، ما هي القيم الجمالية في الشعر؟ الآن، الناقد خوفاً من أن يقال عنه إنه متخلف، يساير. ولذا تجد أحياناً قصيدة تافهة، منشورة نثرية يقول

فيها أي كاتب إنشاء في الصف الخامس ويعطيها قيماً فنية ليست موجودة فيها أصلاً. أنت تستغرب عندما تقرأ: «كنت سائراً في الطريق ورأيت الغيم..» جملة جملتان ثلاث منثورات، هو يتعامل معها كما يتعامل هايدغر مع هولدرلن، وهي دون قيم فنية يمكن أن تُستنبط منها.

ثمة قصور في النقد وأنا لا أقول إن الأزمة أزمة نقد، لكني أقول إن النقد يسمح الآن لما ليس فناً، لما ليس شعراً، أن يقال عنه شعر لأنه لا يستعمل حدوده، أقصد سيوفه.

ما هي مهمة النقد؟ أن ينفي ما هو مزيف. في الأصل «الناقد» هو الذي يمحّص بين الحقيقي الأصيل والمزيف المحرّف. النقد الآن لا يتعامل هكذا مع الأسف.

□ وهل تعتقد أن المناهج النقدية الحديثة في الغرب قد ساهمت في الإضطراب النقدي الحاصل عندنا الآن؟

ـ في الغرب ظهرت مدارس أدبية متتالية نابعة عن فلسفات معينة. كان لا بد إذن من أن يكون الفكر النقدي متابعاً لأن مدرسة أدبية بلا فكر نقدي وبلا نقد تظل على الهامش. الذي يبرز هذه المدرسة هو النقد، الذي يعطي ما فيها من قيم هو النقد. وكثرت المدارس في الغرب وكثر الدارسون. لكن أيضاً في الغرب هناك أزمة نقد. النقاد أصبحوا يحاولون التنظير. خذ من يكتبون في التنظير الفكري والأدبي: رولان بارت وباشلار وفوكو وكثيرون غيرهم. هم لم يعودوا يتعاملون مع الفن كفن، أصبحوا يعرضون عضلات ثقافية. وهذه العدوى دائماً تأتي من هناك، تأتي من الخارج إلى بلادنا، نستوردها. يعود أحد الخريجين وقد تعلم على أستاذ ناقد هناك، يأخذ قيماً أدبية غربية ليطبقها على أدب عربي وساعتها يكون مثل الاتحاد السوفياتي لما أخذ الشيوعية وطبقها على تشيكوسلوفاكيا المتقدمة صناعياً فانهارت. روسيا عملياً بلد زراعي لا تنتظمه فقرات، طوله ستة آلاف كيلومتر، حتى الزراعة فيه متفاوتة. جاؤوا بالثوب الشيوعي السوفياتي وطبقوه على تشيكوسلوفاكيا، في الخطة الخمسية الثانية إنهارت كل اقتصاديات تشيكوسلوفاكيا.

أنت تعرف أن هناك البنيوية، هناك الماركسية، هناك الفينومينولوجية، التحليل النفسي لفرويد، مدارس عديدة. يقولون في الغرب: «إلغاء المؤلف» ويأتي هنا إنسان

يردد كصدى لما يقال في الغـرب: إلغاء المؤلف. يقولون في الغرب: «الكتابة في درجة الصفر»، أو «درجة صفر الكتابـة»، ويأتي هنـا شاعـر أو إنسان قـرأ مقالاً في لغـة غربيـة فيأخذ الفكرة.

نحن سريعو التأثر، لم نبلور لنا حتى مع الحداثة الطارئة مناهج نقدية حداثيـة. أنت يمكن لـك الآن أن تتعامـل مع أثـر فني من خلال تـطبيق عـدة منـاهـج في وقت واحد. يمكن أن تستخدم التحليل النفسي، التاريخانية، والشخصـانية، وأن تستخـدم أيضاً المعطيات الاجتماعية في تحليل الأثر، وأن تتعامـل مع المؤلف وتجـربته، وأن تحلل نفسياً وأن تحلل بلاغياً أيضاً، وتخـرج من هذا كله بمـلاحظات عمـومية تـدرجها أنت كمميزات لأثر ما تعاملت معه. ولكن من خلال تعاملك مع الأثر مباشرةً. وتأتي ومـا في رأسك من معلومات وتسرده على هامش الأثـر لتقول إنـك والله تعرف البنيـوية وهـذا الفن وهذا الفن من النقد أو ذاك المنهج.

ثمة تصور في النقـد. النقد يجب أن يمسـك عبد الـوهاب البيـاتي فيتعامـل معه شاعراً في شعره مباشرة، أن يستخرج قيماً فنيـة عند عبـد الوهـاب البياتي، إضـافات فنيـة، لغة نوعية عند عبد الوهاب البيـاتي، صوراً فنيـة، موقفـاً فكريـاً من العالم، من الموت والحياة والإنسان وإلى آخره. هذا لا يتعامل معه النقد الآن. يأتي نـاقد من هنـا يقول عن شاعر من البصرة إنه سان جون برس وفاليري وبودلير.. جعل هذا الشاعـر العربي كل هؤلاء الشعراء الأجانب وهو لم يقرأ في حيـاته كلمـة من أشعار هؤلاء. إذ لـو كان يعرف لما مزج بيار جون جو مع بودلير أبناء مدرسة واحدة ميتـافيزيقيـة. يمكن أن يضع فاليري مع سان جون برس وهما من المدرسة الروحانية المسيحية، أن يضـع رينه شـار أيضاً كشـاعر ميتـافيزيقي. أمـا أن يمزج جميـع هؤلاء في بوتقـة واحدة كـأنما هم محصّلات هيئة قابلة لأن يضعها كسردين في علبة سردين، فهذا إجحـاف بحق النقد، وبحق الجماهير القارئة. ولذا فإن الجماهير منصرفة. الآن لا يوجد ناقد قادر على أن يأخذ من قصائد «المربد» هذه السنة ست سبع قصائد ويقول: هـذه أجمل القصـائد، وفيهـا من الخصائص هذه وهذه وهذه. لا من حيث الشكـل، فليأخـذ شعراً حـديثاً، وقـد يأخذ قصائد منثورة لكن يتكلم عن المعطيات داخل القصائد. الآن هـذا لا تجده. لا يوجد.

□ أين الجمال في هذا النص، أين..

ـ نعم. لا يوجد تأخذ معلوماتك وتلصقها بالأثر من خارج وهي نفسها صالحة لأن تلصقها بأثر ثالث ورابع، والنقاد يكررون أنفسهم، وكلما قرأوا كتاباً جديداً يزيدون، ولذلك تجد الناقد منهم بلا منهج، وتجده يعرف شيئاً من كل المناهج، ويتحدث عن هذا الشيء في كل المناهج بصدد أي شاعر أو أي قصيدة، سواء كانت حديثة، أو قديمة. وحتى لو تحدث عن المتنبي فإنه يتحدث عنه نفس الحديث..

□ كانت المعركة الأدبية العربية الكبرى في بداية هذا القرن معركة إرساء المنهج (عند طه حسين مثلاً). كأن المعركة الأدبية المطلوبة الآن هي إبعاد المنهج. هذا المنهج النقدي الحديث أساء وخرّب أكثر مما أساء أي شيء آخر. ألا تعتقد أن ناقداً انطباعياً كبيراً يكشف لك عن جمالات النص، وانطباعاته عن هذا النص، أفضل من قبيلة من النقاد البنيويين أو غير البنيويين الذي دوّخوا القارىء، ولم يقدموا للحركة الأدبية نفعاً ما؟

ـ أخطاء المناهج النقدية في الغرب أنها دائماً سريعة تظهر وتزول، تظهر وتزول، ونفطن إليها دائماً متأخرين. البنيوية مثلاً تتعامل مع ظاهر الأثر، مع الظاهر، وتهمل المحتوى. ويغدو لديها أي نص معادلاً لأي نص آخر من حيث المضمون. فهي تهمل واحداً من أكبر الجوانب القيمية في أثر ما، وهو محتوى النص، أي توجهه، موقف الشاعر. هذا تهمله لأنها تتعامل معه من خلال هيكل عام في القصيدة: الألفاظ وتكرارها، الحروف وتكرارها. وأنا واثق أنها حتى في ذهن أصحابها غير واضحة، فكيف في أذهان من ينقدونها؟

أنت تعرف أن البنيوية تداخلت فيها بنيويات أخرى ولم تبق مقتصرة على منهج قال به إنسان وتابعه حتى النهاية. وحتى كلود ليڤي شتراوس الذي يقول عن نفسه هو كلمات لا ترضي كل إنسان متطلع ومستقبلي. هو يصف نفسه بأنه فوضوي، ماضوي. والواقع أن البنيوية كانت في بدايتها بديلاً عن الماركسية، لكن أيضاً تخلّوا عنها. وحين تخلّوا عنها هناك، بدأنا نحن نتعامل معها. ولا شك أن المذاهب الجديدة تفتن. كلنا نقرأ المذاهب الجديدة، لكن لا بد من أن يكون لدينا حصانة ثقافية حتى لا نقع تحت تأثيراتها الضارة على الأقل، أو نستخدم المنهج بشكل عقلاني لا بشكل أعمى حتى نطبقه «عميانياً» كما يطبقه الغربي على النص.

التبادل الثقافي ضروري، ولا بد منه للإغناء والاغتناء، لكن هناك حدوداً، إضافة نوعية من عندك، من رؤيتك أنت للعالم.

في الغرب أخذوا ابن سينا وابن رشد، عاشوا عليهما فترة، ولكنهم أضافوا، طوروا. يعترفون بأنهم أساس حقيقي، وبخاصةٍ ابن سينا فيما يتعلق بالطب. لكن لم يتوقفوا عند حده ولم يقلدوا فقط. تعاملوا مع الطرائق الحقيقية والصحيحة، جرّبوا، حين فشل التجريب في بعض المناحي تجاوزوه إلى أنهم حاولوا إيجاد بدائل حقيقية. نحن لا. نحن عبارة عن ناس نقرأ كتباً، نحفظ جيداً. أتكلم هنا عن نقادنا، مع كل أسف الأكثرية. ثم نروح نستعرض عضلات ثقافية لنقول إننا فهمنا فوكو بينما فوكو في الأصل رؤيته للعالم، موقفه من العالم، فلسفته، ماذا يريد أن يقوله، إلى أين يريد أن يصل. هذا ذهب ودرس الفينومينولوجية في السجون، ظاهرة السجن، والنفسيات في السجون، لماذا توجه هذا التوجّه البشري الإنساني، من الاحتكاك المباشر. أخذ الجانب الوضعي من الفكر بدل الجانب النظري، وهكذا.

وحتى رولان بارت انتهى منه الفرنسيون من زمان، ومع ذلك فنحن نقرأ بارت ونترجمه.. ويضرنا كثيراً أساتذة الجامعات الذين يتخرجون ويأتون معهم بنظريات غربية ويعلمونها للطلاب دون أن يحّصنوا الطلاب ثقافياً.

□ ألا تعتقد أنه في ظل هذا الفلتان ينبغي العودة إلى المفاهيم والمصطلحات لضبطها، لإعادة الفكر العلمي والعقل إليها مثل مفهوم الحداثة؟

- كل عصر له حداثته، لكن الحداثة لا تقتصر على فن القول. إنها الجديد في الحياة الذي لا ينبو عن الحياة، والذي يغني الحياة، لكنه مختلف عما كان مألوفاً من طرائق الحياة، حتى في الحياة في البيت، حتى في الحياة في اللوحة عندما تُرسم، حتى في البناء. الحداثة هي طابع الجدّة الذي لا يتنافى مع إنسانية المجتمع في مساره البشري والإنساني إلى الأمام.

إن الكثيرين ممن يقولون بالحداثة، ويكتبون الحداثة، هم متخلفون في نواحي أخرى داخل حياتهم اليومية. ليست الحداثة ظاهرة، هي وعي عميق لكل ملامح الجدّة في الحياة، في أداء الحياة، في إيقاع الحياة، في تناولها، في القول أيضاً.

إذن لن نصير «مودرن»، أو حداثة، إذا «طلعنا» من قصيدة الوزن إلى قصيدة النثر. هذا «ولدنة».. الحداثة أعمق بكثير من هذه الظواهر وأنا في رأيي أنه لا بد من مراجعة الموقف من الحداثة على أساس تعريف الحداثة نفسها، أي ما هي الحداثة.

كلٌّ يقول الآن إن قصيدة النثر هي مظهر من مظاهر الحداثة في الشعر. أنا لي رأي مخالف جداً. قصيدة النثر هي المرحلة التي عرفها الشعر قبلما يخرج إلى ما نعرفه من أوزان عليا. وعندي أدلة. هناك بلدة على الفرات اسمها ساموساط تخرج منها مفكر سرياني إغريقي في أيام هيمنة اللغة الإغريقية في المنطقة، كان الرومان موجودين لكن كانت آثار الإسكندر الثقافية ما تزال. اسمه لوقيانوس السمياطي الذي ولد سنة ٦٢٥ ميلادية وتوفي سنة ٦٩٣ ميلادية، وهو مفكر كبير سرياني إغريقي كتب أدبه وفكره باللغتين ولا سيما باليونانية في الفترة الثانية، وعنده من المؤلفات «مجمع الآلهة» و «حوارات الموتى»، وعنده كتاب مهم جداً عنوانه «كيف يجب أن يُكتب التاريخ». في هذا الكتاب الأخير يتكلم إلى أي حد يمكن أن يتقبل التاريخ أشياء غير حقيقية، فيقول: «إذا تقبل التاريخ بعض المراهنات أيكون أكثر من قصيدة نثر فقدت فخامة اللغة والشعر بسبب افتقادها إلى الوزن، وحافظت على الصور الصارخة بسبب إنعدام الوزن فيها». هو يتكلم عن قصيدة نثر من ألف وثمانماية سنة، فكيف تكون عند من لا يعرفون، سمة حداثة، وهي في رأيي أنا القصيدة التي انحسرت لأن ضرباً آخر من الشعر حل مكانها هو الشعر الموقّع من خلال الأوزان. وهكذا كان الرجز هو قصيدة الحياة اليومية، ارتقى الشاعر لم يعد يكتب رجزاً. لماذا يسمون الرجز جحش الشعر؟ لأنه قريب من النثر. حين كان الشعر يهتم بالحياة اليومية العادية جداً، كانت أجنحته منخفضة (بالرجز)، حين ارتقى دخلت عليه أوزان أخرى معقدة أكثر تركيباً. ويبدو أن العربي لما اكتشف هذه الطريقة التي ساعدته عليها الموسيقى والرياضيات معاً، والمفهوم الجمالي: التناسق والتناسب والتماثل والإنسجام، وهي من مكونات علم الجمال، لم يعد يستطيب أن يعود إلى المنثور في الشعر، ولذا غادر قصيدة النثر وانحصر في سجع الكهان وفي الطواسين، التروفاريات في الكنائس، نشيد الإنشاد وبقية الأسفار التي نرى فيها شعراً، هذه قصائد نثر. المدائح الدينية القديمة كلها مكتوبة بالعربية الآن، ترى تسبيحاً لمريم العذراء، ومركزاً، ترى التروبارية تُنشد في أحد أيام الأسبوع، بلحن معيّن هو لحن الصبا أو البياتي أو الرصد، تقول: «نسبّح نحن المؤمنين ونسجد للكلمة المساوي للآب والروح في الأزلية وعدم الابتداء، الذي سُرّ وارتضى بالجسد أن يعلو على الصليب، ويُنهض الموتى ويقيمهم بقيامته المجيدة». انظر تناسق التأليف، وتتالي المعاني، والصور. أنا واثق أن هذه التسبيحة كانت في الأصل قصيدة نثر. ولأن الأديان غالباً لا تستطيب الشعر وإنما ترضى بما هو عقلاني، والشعر دائماً

ابن الخيال والعاطفة، لذا انحسر هذا الضرب من الشعر المنثور إلى الصوامع وتكريس الصلوات والإبتهالات والدعوات.

أما أن يكونوا في فرنسا عادوا إلى قصيدة النثر، هم لم يعودوا، لأنه يبدو أن قصيدة النثر لم تتوقف لأن الكلمة في الفرنسية تُحسب في الشعر وفي النثر بعدد مقاطعها. لنأخذ مثلاً كلمة Violon التي هي كمنجة. في قصيدة فرلين:

Les sanglots longs des violons de l'automne laissent mon coeur d'une langueur monotone

في النثر والشعر القيمة المقطعية لكلمة Violon ثلاثة في النثر وثلاثة في الشعر لم تتغير، في حين أن التفعيلات الكبرى في الشعر العربي أحياناً تأخذ حرفاً من كلمة، وكلمة في النصف، وحرفاً أو حرفين من كلمة ثالثة فتعمل معهم عقد جملة موسيقية كاملة، إحذف التفعيلة وأعد هذه الكلمات الى مكانها في النثر، هذا الحرف المأخوذ من كلمة ليس له قيمة، الكلمة الوسطى وحدها ليس لها وزن وليس لها قيمة والحرفان المأخوذان بالتفعيلة من الكلمة الثالثة لا قيمة لهما لأنهما انفرطا. فالوزن ليس هو ما يصنع الشعر دائماً هو يصنع الإيقاع في الشعر. الوزن هو أداة الإيقاع ولا يمكن أن تقول للشعر إيقاع، والنثر ما هي أداة الإيقاع فيه؟

□ **هم يتحدثون عن موسيقى داخلية في النص..**

- والله أنا لم أسمع مرة هذه الموسيقى، ربما كانوا وحدهم الذين سمعوها. هل سمعت أنت مثل هذه الموسيقى الداخلية؟

□ **أنا أيضاً لم أسمعها يوماً..**

- يجب أن تكون آذان الإنسان مثل آذان الخلد.. أنا أسمع موسيقى داخلية في قلبي، أما بالكلمة، فلا. الكلمة بالحواس التي تمور من داخلها تمنح صورة، صوت الكلمة يمنح صوتاً، أما الإيقاع فلا بد له من أداة في الفرقة الموسيقية حتى لو كنت تستمع للسمفونية التاسعة لبيتهوفن، فأنت ترى سبع آلات أو أكثر فقط للإيقاع، تؤديه ضخماً وخفيفاً ومتوسطاً وجماعياً وإفرادياً. مؤثرات، لا بد من أنها تضبط الإيقاع. هو ضبط الإيقاع، هكذا اسمه. هذه الأداة هي التي تضبط الإيقاع. في النثر لا يوجد أداة تضبط الإيقاع. أين هي؟

□ **إذن مما يميز الشعر برأيك هو..**

- إنه حد فاصل، إذا أخذت تعريف الأجانب «للريتم» الذي يستخدمونه بدل الوزن في الفرنسية، هم يقولون La rime et le rythme، لا يقولون La rime et la mesure أي القافية والوزن، لا. هم يسمونه: La rime et le rythme أي القافية والإيقاع. الإيقاع يحل محل الوزن، لكثرة أهميته في الشعر.

أنا لم أجد نثراً فيه إيقاع، لأن الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا بأداة تولّده. لا يتأتى الإيقاع من مجرد افتراض وجود إيقاع داخلي. صوت الكلمة الذي لسميه في العربية جرسها، جرس الألفاظ، لكن الإيقاع لا بد له من أداة. في النثر لا توجد هذه الأداة. وأحياناً احتاجوا أن يستعيروا من الشعر للنثر حتى يعطوا النثر شيئاً من الخفة، فطلع سمجاً وذلك عندما صار هناك سجع، إذ وضعوا قافية وراء قافية.

القصة ليست قصة مزاعم. حتى بودلير عندما كتب قصيدة نثر قال: كتبت شيئاً وما أدري ما إذا كان حقاً شيئاً ما. وقبله بمئة وسبعة عشر عاماً، قال كاهن اسمه «ديفو»: القصائد تشبه الرشائن، أي الخاتم. إن قصائد النثر هي عبارة عن أختام، ويقول تيوفيل غوتييه عن قصائد بودلير النثرية إنها مكتوبة بدقة أكثر من الشعر، موزونة. هو حسب في داخلها المقاطع. بودلير ليس ولداً يؤخذ بأشياء هينة. ليست الإعتباطية هي التي توجد قصيدة النثر. فن معين يجب أن يخلقها إذا كان هناك من موجب، فن يعرف أن يوزّع حتى الحروف وعددها بين كلمة وكلمة، بين جملة وجملة، حتى الإيقاعات عليك أن تحسبها من خلال تكنيك معين. يجب أن تكون ظاهرة، وأن يكون التكنيك الذي يحذفها ظاهراً. لا إيقاع بلا أداة ولا فن بلا إيقاع، حتى في الهندسة، هندسة المعمار، حتى في اللوحة. صحيح أن الإيقاع في اللوحة بصري، والإيقاع في الشعر سمعي، لكن هناك إيقاع في اللوحة: الخطوط والامتلاءات والفراغات التي يلجأ إليها الفنان ليعطي كل لوحته مع بعضها نوعاً من الانسجام الكلي.

□ **الشعراء الشبان الذين يكتبون قصيدة النثر لهم وجهة نظر جديرة بالاستماع إليها. من وجهة النظر هذه أن الأوزان والإيقاعات العربية التقليدية لم تعد قادرة على التعبير عن روح هذا العصر وأوزانه وإيقاعاته. إنها صادرة عن حداء قديم، إن صح التعبير. حداء الإبل وحداء الصحراء والزمن القديم. بينما هناك الآن. حداء**

عصري آخر: موسيقى الروك، الموسيقى الصاخبة، الآلات العصرية، أزيز الطائرات، صوت القاطرات. الشاعر الشاب يقول لك: افتقدت حريتي في أوزان الجاهلية، أفلا يحق لي أن ابتدع أوزاني الخاصة بي؟

ـ الذي اخترع الأوزان ليس الجاهلي ولا الجاهليين، هو الإنسان الذي يعيش على الأرض. اكتشف هذه الإيقاعات المختلفة، السريعة والبطيئة، المتطاولة والمتواترة والمتناقصة، من خلال تجربته في الحياة، مع الكلام، مع الأداء. اكتشف خمسة عشر بحراً وجاء الأخفش فعدّاها إلى البحر السادس عشر. لكن عملياً إذا أخذت كتاب العروض لجلال الحنفي ستجد أن عدد البدائل التي يحصيها الرجل ألفا بديل وعدد أبيات بحور الشعر المتفرعة عن الستة عشر بحراً خمساية وأربعون بحرا، أي أن الشاعر العربي لم ينتظر فقط أحكاماً قديمة يتعامل معها بشكل جامد ليقول إنه أصولي، وإنما عمل إضافات عليها، استنبط منها، خرج بما يلائم الحركة النفسية في داخله.

هناك ستة عشر بحراً، وقد كتب العرب على خمسمائة وأربعين بحراً، لكن متفرعة من هذه البحور، بمعنى أنه كان هناك دائماً ليونة ومرونة لبت حاجات الشاعر للخروج على أداء معين متزمت. لكن عملياً ظل الشعر شعراً، بمعنى أنك إذا غيّرت في هيكلية البيت ظل البيت بيتاً، لم يتحوّل إلى عشّ عصفور، أو إلى بيت حمام، أو إلى وجار ثعلب. لقد ظل بيتاً لسكنى البشرية، تستطيع أن تتمدد فيه، وببحبوحة.

إذن لماذا الوزن؟ لإحداث الإيقاع، ليس لكتابة الشعر. لإحداث الإيقاع في الشعر، بدليل أن الوزن يكون موجوداً في بيت الشعر ونقول: هذا بيت نثري حين يسقط جناح الشاعر ويؤدي كلاماً عادياً، بدليل أن قصائد كثيرة مكتوبة داخل الأوزان لم تصنع شعراً. فإذا كان الوزن لا يصنع شعراً فهل تريد من اللاّ وزن أن يصنع شعراً؟

ثم إن هذه المشكلة ليست مشكلتنا فقط. هناك عودة غريبة في العالم الآن إلى معايير الفن. وصلت الأمور إلى حد أنك لم تعد تعرف الحابل من النابل. سقطت الفنون في العطالة، في الفراغ، في اللااحترام. لم يعد إنسان الآن في الشارع مستعداً أن يستمع لهذيان يسميه صاحبه شعراً. الشعر في حياته كان أداة معرفة: استضاءة وإضاءة، أداة كشف عن العالم من خلال الإنسان عمل أعظم الكشوف، إلى حد أن

هيدغر نفسه، ربما في هذا هو فيلسوف متابع لا أصيل، يقول: إن الفلسفة تلهث أحياناً وراء الشعر لتأخذ حقائقها منه. الريادة والكشف جاءا عبر الشعر في التاريخ، حدوس الشعراء، تنبوءاتهم، تصوراتهم، تخيلهم الخارق أحياناً، الصور التي خلقوها، حتى اللامعقولة. لكن هذا لا يوجد الآن.

أما عن أصوات العصر في الشعر فهناك أصوات كثيرة كانت في أيام العرب الذين عرفوا البحور الستة عشر ولم يستخدموها. لا يمكن أن تندفىء كل شيء في العصر في فنّ ما. يمكن أن يستخدم الآن أزيز الطائرات كمؤثر صوتي في فيلم. ثمة فن يجدي فيه أزيز الطائرات أكثر مما يجدي في القصيدة. ثم إنه إذا كان الشعر، وهو الخفيف الجناحين، غير قادر على استيعاب أوزان العصر، فكيف يمكن أن يستوعبها النثر البطيء الثقيل الجامد البارد. الشعر فيه جناحان يحرّكان فيه بين شعر يأخذك شطحة مقدراها ثلاثة آلاف كيلومتر. هناك أبيات شعرية تأخذك شطحة روحية. تأخذك لمعانقة الله أو الجحيم أو أي شيء. هناك أجنحة خفية للشعر تأتي عن الوزن والإيقاع واللغة النوعية والصورة، الأخيلة المتدفقة، توالي وتواتر الإيقاعات، هذه كلها تسمو بالشاعر: ومع ذلك يزعمون أن الشعر عاجز عن استيعاب أصوات العصر. فهل يمكن أن يستوعبها النثر؟ إذا كان الشعر وهو الخفيف الذي يشبه الرقص، والمؤهل أصلاً لأن يستوعب أصوات العصر، فكيف تستوعب أنت أصواته؟ بالنثر؟ بقطع الكلمة؟ ما هي أصوات العصر؟

□ ولكن المغامرة ضرورية..

ـ صدقني أن الأمة الأصيلة لا تموت. وتعود دائماً. تمرّ بها فترات انـدياح إلى أمام، لكن تعود دائماً إلى التماسك والتوازن. من الضروري المغامرة، لا يمكن إلا أن يغامر المرء. إذا كان ج. هـ. ويلز يقول إن على العقل أن يغامر إلى وراء حدود احتماله، وهو العقل المفكر الساكن البارد هذا، فأيضاً على الخيال أن يغامر لما وراء حدوده، حدود احتماله. وهذا سيؤدي بالتالي إلى ولادة أشكال لا تُحصى، أشكال عديدة. لكن يبقى أمر واحد وهو هل التاريخ مستعد لأن يهضم كل شيء، أن يدخله إلى عالم الفن؟ هذا لا يمكن. يأتي المؤرخ بعد خمسين أو مئة سنة وينخل هذا العصر ويرى ما هو باقٍ للفن وما هو عبارة عن أشياء فنيت.

خذ مثلاً العصر العباسي الثاني، كان هناك أكثر من ألفي شاعر، وكل كان

يكتب بطريقته الخاصة، أبو البيتين أو الثلاثة، أبو الطبيعة، وأبو المديح وأبو الجنس وأبو الزهد أو الحياة الاجتماعية. ثم جاءت الغربلة العظمى، أخذ سبعة أو ثمانية شعراء عظام في العصرين العباسي الأول والثاني، وهناك أكثر من ألفي شاعر مغمور، محشورين في «يتيمة الدهر». لو لم يمر بهم أو يتعرف عليهم صاحب «اليتيمة» وصاحب «الخريدة» لما سمع عنهم أحد. لكن هناك شعراً يخترق التاريخ. أبيات لطرفة، لأمريء القيس. تصل إلى هنا بنفس لمعانها، مثل الكوكب الذي يصل ضوؤه متأخراً بعد ثلاثين مليون سنة. وهي تصل الآن، وتعيش.

أيام رامبو كان هناك ستون سبعون شاعراً من شلته، حواليه. وأناس يزايدون عليه، يعتبرونه رجعياً في التقييم. لكن حين حلت سنة ١٩٠٠ تبحث عن أسمائهم الآن في أي كتاب أدب لا تجدهم. هناك من كان يقول له إنه متخلف شعرياً، إنه من أبناء الريف وهم من أبناء المدينة، لكنه استطاع بالاختراق الشعري هذا أن يعيش بينما راحوا هم.

يجب أن لا ييأس الإنسان من رؤية هذه الكثرة. جميل أن يغدو جميع أبناء الأمة شعراء، لكن ليس المهم أن تضع على صدرك لافتة شاعر..

□ الأستاذ خليفة التليسي له رأي في ولادة القصيدة العربية تاريخياً. يقول إن القصيدة العربية بدأت ببيت واحد ثم أضيفت لها فيها بعد أبيات أخرى حتى أصبحت القصيدة المعروفة. إن تطور القصيدة العربية الآن من قصيدة كثيرة الأبيات إلى قصيدة تؤدى ببيت واحد أو بأبيات قليلة يذكرنا بهذا الرأي الذي لم يأخذ بعد حقه من المناقشة..

- اللحظة الشاعرة لا تدوم طويلاً. أنا أتخيل دائماً أن شعراء البداوة كان لديهم فسحة نفسية خلال السفر الطويل الذي كان يقتضيهم أن يقطعوا مسافات طويلة، عدم وجود حياة خارجية غنية، فيما عدا الغزو والحياة الراعية والاتجار النادر، كانوا دائماً يعيشون حياة باطنية، وفي هذه الحياة الباطنية ذكريات راجعة، مغامرات، أحاديث، كل هذه تختمر في النفس.

أنا لا أتصور أن القصيدة هي دائماً بيت. نحن أحياناً نجد قصائد في الجاهلية متماسكة النمو العضوي إلى حد أنك لا تستطيع أن تحذف منها بيتاً. هناك مقطوعات من عشرة أبيات، قصيدة الحطيئة: وطاوي ثلاث، قطعة درامية من البيت الأول حتى

البيت الأخير، متماسكة وفيها الوحدة العضوية ولا يوجد فيها بيت يمكن أن يلخصها. أما أن نقول إن هناك لحظة ينبثق فيها أعمق ما في الروح بشكل كامل فاصل يعطينا البيت أو البيتين أو الثلاثة الجميلات جداً، التي نسميها بيت القصيد، فهذا معقول جداً. لكن حتى تأتي هذه الزبدة لا بد من «خضّ» القربة التي تعطيك الزبدة. تخضها ساعات حتى يفوح على سطح الماء قليل من الزبدة لا تملأ الكف، هي هذا البيت الشعري الذي نسميه بيت القصيد. ربما كثير من الأشعار يلخّصها بيت واحد لأنه استطرادات، صور لا تغني ولا تسمن، لكن بيت القصيد جاء، الناس تنسى ما حواليه وتحفظه لأنه سهل الحفظ وعميق. كامل، يأتيك البيت فلا تلتفت لأبيات القصيدة الأخرى وتصيح: الله أكبر! هذا هو الإبداع!

أما أن أعتقد أن هناك قصيدة هي عبارة عن بيت تلخّص تجربة كاملة، فلا. هي تلخص موقفاً، ولكنها لا تلخص تجربة. بالعكس، نحن نرى الآن أن الشعر الحديث دخل بتفاصيل أكثر في التجربة الجوانية من الشعر القديم. الشعر القديم كان يلخصها ببيت فيه موقف نهائي، ولكن لا يوجد فيه سرد للتجربة، إلا في بعض الشعر الملحمي.

في الشعر الجاهلي تجد عدة مواضيع في القصيدة، فلا هي بيت واحد ولا هي مئة بيت، لكن هي هواجس داخلية تأتي على طريقة مقاطع تتتالى، فيها عدة مواضيع: الفرس، الحمار الوحشي، الحبيبة التي رحلت، المطر الذي لا يهبط، وهكذا. لا تنمو عضوياً من داخل القصيدة، وإنما تنمو من خارج، من خلال ما يربط حياة البدوي بالصحراء وبالصيد وبالكلأ وبالمرأة وبالحب وبالموت أحياناً، وبالكرم، وبالقنص.

الآن هناك تجربة بضرب فلاش لسبب بسيط هو أن الشعر صار يتقبّل الفكر. العرب كانوا يزيحون في النقد الشعري الفكري، كانوا يسمونه شعر الوعظ والحكمة ولذا اعتبروا الشاعر العباسي صالح بن عبد القدوس غير شاعر. وهناك إهانة عظيمة تلحق بأبي تمام والمتنبي، يسمّونها حكيمين ويسمون الشاعر البحتري. لماذا؟ أبو الطيب عنده هذا البيت الذي يغني عن قصيدة:

«وإذا لم يكن من الموت بدٌّ فمن العار أن تموت جباناً»

انتهى. قال كل ما يريد أن يقوله. حتى لو وصف معركة انتهت بمقتل الفارس

ولخص التجربة بهذا البيت لكفى. موقف حياتي. لكن مع ذلك لم يكن الشعر يتقبل الحكمة. وحتى المتنبي يقولون إنه كان متأثراً بالفلسفة اليونانية المترجمة في بغداد: كتب الوراقين. وبعضهم يذهب إلى أن يضع تماثلاً بين بيت له ونفس المعنى عند أرسطو. لكن المتنبي يظل غير حكيم فقط، ويصير شاعراً حين يقول شعراً ليس فيه أثر للحكمة، لكنه شعر عظيم.

الشعر في الغرب أيضاً مال للتقصير. انتهت القصائد الطويلة. هناك شعراء كتبوا في حياتهم قصيدة واحدة متتالية مثل سان جون برس. نفس القصيدة يكتبها ويكتبها ويكتبها، لأن هناك قضية كبيرة يتعامل معها. لاحظ عند بودلير أن سبعين بالمئة من ديوانه «زهور الشرّ» القصائد مقطعات، ١٤ بيتاً. لكن لاحظ الآن عند الشعراء الميتافيزيقيين، الفكريين، في الغرب وبعد الحرب العالمية الثانية، تجد أن القصائد لا تتجاوز خمس أو ست صور، مكثفة جداً ومعمّاة من تكثيفها، ولا يفهمها غير صاحبها.

قصيدة الفلاش جميلة. إنها تعطيك لمحة عارمة لكنها في رأيي تحتاج إلى شيئين: لغة نوعية تؤديها بحذافيرها مع ذكاء مفرط في اختراق السرّ، لأنها هي نفسها سرّ. إذا لم يكن الشاعر ذكياً قادراً على أن يلتقط لقطة فيها مفارقة أو كشف، تسقط. بعض الشعراء يكتبون شعر الفلاش هذا، ولكن بلا معنى. ليست فيه تلك الضربة المطلوبة في القصيدة لمثل هذه القصيدة. هذه القصيدة ليست عظمتها في ألفاظها القليلة، عظمتها بما تريد أن تقول ألفاظها القليلة. أحياناً أربع كلمات تعطيك رؤيا كاملة لكون، وهذه عظمتها، وليس الكلّ قادرين عليها، وإن كان الكلّ قد كتبوها.

□ أنا قصدت بقصيدة البيت الواحد قصيدة موجزة مكثفة وموحية وتركز على «الشحم واللحم» إن صح التعبير، على الجوهر، وليس ببيت القصيد.

ـ لاحظ أن «حماسة» أبي تمام هي على هذه الصورة، أكبر قصيدة فيها عبارة عن خمسة عشر بيتاً. لكنه أخذ الزبدة، أجمل ما في القصيدة، ثم رمى العظم. ترك الشحم في القصيدة، ما يُعض من التفاحة.

□ القصيدة الطويلة تترنح، يأتي وقت تضعف فيه..

ـ تضعف كأي شيء تجاوز حدوداً طبيعية معينة، فلا بد أن ينهار، بشكل أو بآخر. حتى حين تمشي مسافة أكثر من طاقتك لا بد أن تنهار. فالمسافة الشعرية التي

تعيش فيها النفس ليست طويلة مع كل أسف. أحياناً هي لمعات. لماذا؟ لأن الدخول إلى الداخل هـو الصعب. الدخـول إلى الداخـل يتطلب شـاعراً مـتريضاً قـادراً على أن يصل إلى درجة من النيرفانا، درجة من الإشراق، قادراً على الدخـول إلى الأعماق دون أن ينغّصه صوت خارجي. متأمل في الداخل، يأخذ هذا المخزن ويأخذ منه مـا يريـد أن يـأخذه بلحـظة مـا، اسمهـا لحـظة التجـلي. وهي لحـظة صعبـة. ولـذا قـال بعض الشعراء إن هذه اللحظة الشعرية لا تعيش كثيراً، وكـل قصيدة طـويلة ليست شعراً. قالوا إنها نظم لا شعر. قالوا: التوهج الخلّاق هذا لا يدوم فترة طويلة.

أنا كتبت مؤخراً دراسة صغيرة عن بعض المزاعم التي راجت في حياتنا الثقافيـة وكررها كثيرون متابعين دون أن يمحصوهـا، كأن يقـولوا إن بـدر شاكـر السياب تـأثر باديث سيتويل. مؤخراً صدر كتاب في إنكلترا لأديث سيتويل اسمه «مخلوقات عجيبة» أو شاذة، أو غريبة. في فرنسا تناوله النقد الفرنسي كما تناول شخصية سيتويل. يقـول النقاد إننا غير قادرين على أن نفهم شعر أديث سيتويل، لأنه مغلق جداً. أنا استغرب أن يكون بدر شاكر السياب قد عرف حقاً أديث سيتويل أولاً لأن مجمـوعتها الشعـرية مـطبوعـة في العشرينات، لم تكن واصلة في رأيي إلى بغـداد وحتى لو وصـل من هـذه المجمـوعة نسخـة، فصاحبتهـا من الغرابـة إلى حـد أن القـارىء العـادي لا يمكن أن يفهمهـا، وحتى القارىء المتعمق. إذا كـان النقاد الكبـار في فرنســا الـذين يحـررون الملاحق الأدبية في الفيغارو واللوموند والبوان والإكسبرس لم يتعرض واحـد منهم لشعر أديث سيتويل لغـرابته وصعـوبته وقـد اعترفـوا بهذا، فـأين تأثـر بها بـدر شاكـر السياب وكيف؟

وفي رأيي أن مجمل الخلفيات الفكـرية المـوجودة عنـد أليوت ممـا يمكن أن يطلع عليه أي شاعر من نوع الميتولوجيات التي نقرأها مترجمة أو غير مـترجمة. لكن تـوظيفها عند أليوت كان من أجل مرحلة معينة يـدافع فيهـا هو عن خط فكـري ديني خلاصي كاثوليكي ربما. أليوت بهذا المفهوم لم يوظفها اعتباطاً لأنه استفاد منها من خلال معرفته العميقة وتجربته، أخذ منها الغابات العذارى ومنها الأساطير، ما أفاد في الخط التجريدي «للأرض اليباب» أو «رجـال الجوف» أو «مقتلة في كـاتدرائيـة»، وحتى رباعياته، وحتى قصائده القصيرة عن الحياة اللندنية اليومية التي خدم فيها الواقعية الإنكليـزية بشكـل مباشر.

إذا كـان شعـراؤنـا الـذين نقـول عنهم إنهم رواد استفـادوا، فـأنـا في رأيي لم يستفيدوا إلا في الشكل الخارجي، لا في معرفـة التكنيك الأليـوتي. وحتى لو اكتشفـوا التكنيك الأليوتي مفروض أن يستفيدوا هم منه بالتكنيك، أن يوظفـوا ما يـريدون من معـارفهم في سبيل الـدفاع عن خط تجـريدي عـام في شعـرهم هم. ليست قضيتي أن أعرف أن هناك كلباً في الجحيم اسمه سربروس، وأن تاجر البندقية اسمه شـايلوك.. المهم أنني حين أريد استخدام أساطير معينـة استخدم ما يقال منها أو مـا ينفعني معها في قصيدتي.

إن الشعر الحديث لم يستفد على نطاق توجهات القصيدة الأليوتية. وواضـح أنه لم يعرف شيئاً، رغم كل ما قيل في النقد، عن أديث سيتويل لأسباب موضـوعية منهـا أن مجموعتها الشعرية مفقودة حتى في أوروبا. منذ سبعين سنة وهي مطبوعة ولا نسـخ حديثة عنها. إنها مزاعم كـما أرى. هناك أليـوت. عرف الشكـل واستخدام الأسـاطير، القصيدة المتفلتة من القوافي التي تعتمد على الإيقاع أحيـاناً، وأحيـاناً عـلى الوزن، أو المقـاطع. فـاستفادة من هـذا النوع تختلف عن استفـادة غوتـه أو فولتـير من الفلسفـة الشرقيـة. هناك يـوجد خـطوط روحية تتـلاقى، تتـوازن، تتصـادر، تتبـاعـد. أليـوت رجل عنده فكر كامل يدافع عنه، صاحب نظرية معينة قد تكون بـرأيك أنت رجعية. في فرنسا حرّم الشيوعيون دخوله إلى فرنسـا لأنه ذو منحى ديني. لكن هنـا بدر شـاكر السياب حين استفاد من التكنيك، أو من أشكال القصيدة الأليوتية، (وهذا ما قيـل، ما ردده النقـد ولا أدري درجة اليقـين فيه) لم يكن هنـاك توازي قضـايـا بينـه وبينـه، أو تقاطع قضايا بينه وبينه، كي نقول إنه وظف الأساطير لما وظف له أليـوت في قصائـده. فظل التأثر شكلياً، أو شكـلانياً، وخـارجياً. ولهـذا لم يكن من الممكن أن ينتج هـذا حداثة بالمعنى الذي نفهمـه أنا وأنت، لأنـه إذا كانت قضيتـك عصرية حـديثة، كـأن تـدافع عن الحـريـة مثـلاً، أي شيء، أنت لا بـد أن تنقـل شعـراً إلى هـذا الميـدان، وتتعامل معه من خلال هذه المعطيات، هذا لم يحدث. لقد ظللنا وراء أفكارنا مع كـل مـا في رأسنا من رغبـة في التجديـد مع خـوف من المغامـرة إلى أبعد ممّا يجب. راوحنا أحياناً، ربما لو امتدّ العمر بـالسياب، لـرأيناه مـع الموضـة يكتب قصيدة نـثر، أو يرجـع للكلاسيكي.. لأن الشاعر منا ظل حذراً لأن أموره لم تكن واضحة كما كانت واضحة في ذهن أليوت. تعرف أن الوطن العربي عبارة عن صحراء من الـرمال المتحـركة أحيـاناً فأنت رؤيتك قد لا تكون واضحة مئة بالمئة إلا فيـما ندر. خـذ أدونيس، إن له قضيـة

يريد دائماً أن يدافع عنها، ولكنّه يدافع عنها بمستويات عديدة، وأحياناً بعكس ما يريد هو. بودلير من البداية العالم عنده منقسم إلى قسمين: الليل والنهار، وقد لعب على هاتين الفكرتين على كل الأوتار من داخل. نحن بالعكس. خذ السياب فكرياً، صار عنده تقلبات كثيرة. هذا كله كان مرهوناً بالواقع العربي.

أنا تحدثت عن أدونيس عندما كتبت عن المرحوم خليل حاوي. أدونيس لما كان شاعراً وجودياً كنت أحبه كثيراً. كان شاعراً وجودياً جيداً، ابن تجربته ومعاناته. لما صار شاعراً فكرياً، شاعر تجارب ذهنية، لم تعد تفشّ عروقها ضده. شاعر جالس وراء الطاولة يتأمل ويكتب، لا يشبه الشاعر الذي أنا أحبه. أنا أحب شاعراً يكتب وهو في السجن، وهو على ظهر فرس، شاعراً كسان إكزيبري، يكتب وهو في طائرته، وهو في سيبيريا. يكتب وهو جائع، وهو ميت من الحب.

أدونيس لا. لقد دخل في عالم تأملات، هي تأملات فارغة ومجدبة بالتالي. هو شاعر كبير بلا شك، ولكنه لم يستغل طاقته للتحويل، استغلها لتحويل في ذهنه. هذا التحويل في ذهنه هو ضد جريان الأمة وتيار الأمة وتاريخ الأمة.

أنا يلفت نظري من الشعراء العرب الأحياء محمود درويش، أحمد عبد المعطي الذي كنت اعتبره شاعراً أكبر من صلاح عبد الصبور لكنه انتهى بشكل أو بآخر. كان عنده هذا الإنجراح الداخلي في قصيدته، هناك قصائد فيها دم، هو لهذه الجهة يشبه الياس أبو شبكة اكثر مما يشبه صلاح لبكي. هو يشبه أبو شبكة وانجراحاته الداخلية.

هناك شعراء جيدون كثيرون في هذه المرحلة. البياتي شاعر. حين ينظر الإنسان بموضوعية للبياتي يجده شاعراً جاداً. هناك شعراء في المغرب العربي.

والذي يلفت الآن أكثر مما يلفت أي شيء آخر هو التجريبية، حتى الشعراء الجيدون مخافة أن يقال إنهم تخلفوا، صاروا مضطرين لأن يلعبوا لعبة الموضة. ولكن لا شك أنهم عندما يلعبونها يبتلعون الآخرين. يلعبونها بأصولها. أنا أحياناً أرى أن البياتي بقصيدة ما يستولي على مئة شاعر من هذه الأصوات الجديدة التي لديها شيء، البياتي «بياكلهم» كلهم، يستولي عليهم.

□ كيف تقابل بين شعر الصبا وشعرك الآن؟

ـ بصراحة أنا الآن أكثر إحساساً بالمسؤولية. في البداية كان شعري عبارة عن

صراخ يريد أن يخمش العالم بأظافره. الآن أنا أكتب القصيدة بفنيّة أكثر. الآن أنا استطيع أن أقول إن التكنيك عندي نضج، استوى.

لكن مع الأسف في عمري الحالي لم تعد الأمور التي كانت تثيرني وأنا ابن عشرين أو خمس وعشرين تثيرني الآن كما كانت تثيرني من قبل. خذ المرأة. في أوائل الحياة تكون المرأة مطلباً يومياً، مطاردة يومية، جهاداً مقدساً.. لكن مع العمر أنت تأخذ من المرأة جانباً آخر أكثر عمقاً من مجرد الصورة الخارجية. ولذا ترى أن شعرك راح إلى المرأة الإنسان بعد أن كان يروح دائماً إلى المرأة الجسد. المرأة الإنسان، المرأة الداخل، المرأة الوجهان، المرأة العذابات، المرأة التململ.

التكنيك نضج، لكن القضايا اختلفت.

(الحوادث نيسان ١٩٩٠)

مع سامي مهدي

□ هل تأثّرت بالسوريالية؟

ـ كان تأثّري بالشعر الأوروبي الحديث بشكل عام أكثر مما كان تأثّراً بحركة معيَّنة من حركاته. معنى ذلك أن تأثّري بالسوريالية لم يكن إلاّ واحداً من المؤثّرات. أمّا مسألة المشاركة في إصدار بيان، فالبيان في حدّ ذاته لم يكن سوريالياً بالمعنى الكامل، إنما كان يحمل بعض تأثيرات السوريالية. وليس من شك في أن الحركة السوريالية عموماً قد أثّرت في الشعر الحديث كله، إن لم نقل في الأدب الحديث كله. وبالتالي إذا كانت السوريالية قد تلاشت كحركة، أو ضعفت إلى حدٍّ كبير، ولم يبق منها إلاّ غُواة متناثرون هنا أو هناك، إلاّ أن أثرها ما يزال عميقاً في الأدب الحديث، ولا سيما في الشعر.

ومن هنا لا أستطيع أن أنكر وجود أثر ما للسوريالية في شعري. ولكن لا يمكن أن يُصَنَّف شعري على أنه شعر سوريالي، لا سيما وأن نظرتي إلى القصيدة هي أنها مزيج من الوعي واللاوعي، ومن الحلم والذاكرة. في حين أن السوريالية لها نظرة أخرى. السوريالية تركّز، كما تعلم، على الحلم وعلى اللاوعي، في حين أن الحلم هو بالنسبة لي، وكما قلت، جناح من جناحين. الحلم والذاكرة لهما دور في شعري وكذلك الوعي واللاوعي.

□ وأين تتمثّل السوريالية في الشعر العربي الحديث؟

ـ بدأت المؤثّرات الأولى للسوريالية تظهر لدى مجموعة من الأدباء المصريين، شعراء وكتّاب قصّة ورسّامين، وهم الجماعة المعروفة باسم «جماعة الفن والحرية». ثم كان لها أثر آخر ظهر لدى شاعرين سوريين، الأول هو علي الناصر، والثاني هو أورخان ميسرّ. لكن الحركة السوريالية الأكثر نضوجاً ظهرت لدى حركة مجلة «شعر» اللبنانية، أعني لدى أنسي الحاج وأدونيس وعصام محفوظ وشوقي أبو شقرا. وحتى يوسف الخال

تأثّر إلى حدٍّ ما بالسوريالية. هؤلاء ظلّوا سـورياليـين لا سيما أنسي الحـاج وشوقي أبـو شقرا وعصام محفوظ إن كان ما يزال يكتب شعـراً. أمّا أدونيس فقـد سقط في مفارقـة عجيبة منذ البداية ذلك أن تنظيراتـه كانت سـورياليـة في الغالب، في حـين أن شعره كـان يدّعي السـورياليـة، بمعنى أن شعر أدونيس هـو شعر عقـلاني، وهذا عكس مـا يدّعيه أدونيس في التنظير. حتى أنسي الحاج بـدأت سوريـاليته تشحب، وهـذا واضح جداً في كتابه الأخير «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع».

إذا صـحّ أن نقول إن هنـاك سوريـاليين فشـوقي أبو شقـرا أولهم. وهناك آثـار سوريالية في شعر بعض الشعراء الشباب اللبنانيين أيضاً.

□ **وما هي ملاحظاتكم على السوريالية؟**

ـ لم أكن سوريالياً لأتخلّى عن السـورياليـة. إن لي ملاحـظاتي عليها. المـلاحظة الأولى أن السـورياليـة نفسها لم تستـطع أن تطبّق مفـاهيمها. السـورياليـة ليست مجرّد حـركة شعـرية، إنمـا هي أيضاً منهـج حياة إلى حـدٍّ بعيـد، وربمـا إيـديـولـوجيـة من الإيديولوجيات. السوريالية لم تستطع أن تتحـوّل إلى حركـة سياسيـة أو تحقّق أهدافـاً سيـاسيـة. لم تحقّق التحـوّل المـطلوب. ثم إنها فشلت حتى في أدواتهـا، بمعنى أن السـورياليـة بشّرت بالكتـابة الآليـة ثم تخلّت عنها وحـاولت أن تصل إلى طـريقتها في الكتابة بوسائل أخرى، سواء عن طريق المخدرات أو عن طريق التنـويم المغناطيسي. وفشلت في كل ذلك، فكـان حصادهـا الأخير هـو الفشل والتخليـات المستمرة عنهـا. أنت لـو نظرت إلى الأسماء التي انتمت إلى الحركـة السوريـالية في بـدايـة ظهـورهـا، وواكبت هـذه الأسماء لـوجدت التخلّي عنها كـان مستمراً، والمتخلّون عنهـا تخلّوا إمّـا بدوافع سياسية أو بدوافع فنية أو حتى بدوافع مزاجية.

الحركة السوريالية كانت مذهباً من المذاهب، وكل مذهبية في الشعـر تأخـذ من الشعر ولا تعطيه، أو أنها إذا أعطته فإنها لن تعـطيه سـوى القيد. فمن هنـا أعتقد أن الحركة السوريالية بالرغم من تأثيرها العـظيم والعميق في الشعر العـالمي الحديث، إلّا أنها في النهاية فشلت كحركة وفشلت كمذهب.

□ **أنت تـرى أن المذهبيـة في الشعر ضرر عـلى الشعر. فما هو المـوقف الأمثل الذي يتعيّن على الشاعر أن يمارسه إذن؟**

ـ أنا أعتقد أن الشعر الحديث هو أفق مفتوح واسع رحيب ولذلك فإن إخضاعه

لتنظيرات معيَّنة، أو لمذهبية معيَّنة، يفسده. لذلك أنا أفضِّل أن لا أتقيَّـد بمذهبيـة فنية محـدَّدة، أن أكتب كما تـأتيني الكتابـة، كـما يحلو لي أن أكتب. أن أجـرِّب وأستمـر في التجريب بدون أن أضع لنفسي نموذجاً محدَّداً أقتفيه سواء كان هذا النمـوذج شخصياً أو نموذجاً خارجياً.

لذلك أعتقد إن حصر الشعر في نطاق مذهب فني معـين يؤذيه، ولا بـد من أن يبقى الشاعر رائد آفاق، لا يتوقف لحظة.

□ هنـاك من يعتقد أن كـل هذا التنـظير المستمر عن الشعـر، أسـاء بصـورة من الصور إلى غريزة الشاعر وإلى سليقته وطبعـه، كالحـديث عن الحداثـة وعن التجاوز ومـا إلى ذلـك. . إن الحـريـة من طبيعـة الشعـر، لا شــك في ذلـك، ولكن ألا ينبغي البحث عن ضوابط معينة تصاحب العملية الشعرية؟

ـ لا بـد من ذلك. لقـد قلت لـك منـذ قليـل إن العمليـة الشعـريـة تتكـون من جـانبين: الـوعي واللاوعي، ومن الحلم والـذاكرة بمعنى أنني أعـطي للعقل، أو لـوعي الشاعر، أهمية في الكتابة الشعرية. وهذا يعني ان اعتماد الشاعـر على الغـريزة وحـدها ليس كافياً له ولا سيما بالنسبة للشاعر الحديث. الثقافة مسألة أساسيـة، وكذلـك الوعي النظري. ولكن يجب أن لا يكون هذا أيضاً عـلى حساب الغـريزة الشعـرية. يجب أن يكون هناك نوع من الموازنـة، ولذلـك أنا أنـظر إلى القصيدة على أنها ينبغي أن تنبثق انبثاق الينبوع. الينبـوع ينبثق من تلقاء نفسـه، ويأتي الـوعي فيها بعـد ويضع مصـدّات لكي لا تضيع مياه القصيـدة في شعاب تشتت القصيـدة. من هنا نجـد أن الحريـة أو الغريزة هي جناح، ولكن الجناح الآخر هو الثقافة والـوعي والنظريـة. يجب أن يكون هناك نوع من التوازن بين هذين الجناحين.

□ إلى أي تراث ينتمي شعرك!

ـ إنـه ينتمي إلى تراثي الشعـري الخاص، ولكن أهم ظـاهرة فيـه هو استمـرار التجريب، لذلك أنت إذا نظرت في «سعادة عوليس» فلن تجد نموذجاً واحداً ثـابتاً فيـه، ستجـد نماذج متنـوعة، أو ستجـد محاولات في الشكـل متباينـة، محاولات في الكتـابـة متبـاينة. وهـذا نـاجم من حـرصي عـلى ألاّ أقلّد حتى نفسي. إنني لا أقتفي حتى أثـر نفسي، إنما أرى أن عليّ أن أغيّر من حين إلى آخر، وهذه مسألة ضرورية في رأيي.

إن أهم شيء بالنسبة إلي، كان وما يزال، استمرار التجريب.

□ عندما توفي الشاعر الفرنسي رينه شار مؤخراً كتب أحد النقاد الفرنسيين في «الإكسبرس» تقييماً عنه. قال إن رينه شار حاول أن يمزج الشعر بالفكر والفلسفة، ولكن مع الوقت سيندثر رينه شار المفكر والفيلسوف ويبقى رينه شار الشاعر. إلى أي حدّ تعتقد بإمكانية مزج الشعر بالفكر والفلسفة؟

ـ الشعر شعر والفكر فكر، لكن الشاعر الحديث هو شاعر آخر غير شاعر العصور الأخرى. الشاعر الحديث لا بد أن يكون على درجة معينة من الثقافة الفكرية والفلسفية والنظرية العامة، سواء كان في النظرية الأدبية أو في النظرية الشعرية أو في سواها. وهذا لا بد أن يترك أثره على شعره. فمن هنا لا نستطيع أن نفصل بين ثقافة الشاعر وبين شعره. الشعر كلٌ لا يتجزأ. لكن كل ما خف وزن الشاعر الثقافي والفكري ازداد شعره سذاجةً وبساطةً وبعداً عن العصر في رأيي. ليس معنى ذلك أن نحوّل القصيدة إلى عملية ثقافية صرفة؛ إلى صياغة نظرية أخرى. وإنما نطلب من الشاعر أن يكون مثقفاً، وهذا سيترك أثره بدون شك على شعره. لا نطلب من الشاعر أن يستعرض ثقافته في شعره، ولكن نطلب منه أن يتثقف ثقافة عميقة، فكرية وفلسفية. يتثقف ثقافة عميقة عالية لكي يكون شاعراً معاصراً بحق، وشاعراً حديثاً بحق. كيف يمكن أن يجدد الشاعر إذا لم يكن على إطلاع كافٍ على المذاهب والنظريات الفنية؟ كيف يمكن أن يكون معاصراً إذا لم يكن يعرف معرفة عميقة المذاهب الفكرية السائدة في عصره؟ لا بد من ذلك وهذه مسألة أساسية بالنسبة إليه وإلى أي شخص يزاول الكتابة، وبالتالي بالنسبة للشاعر أيضاً. بالنسبة للشاعر الحديث يجب أن يكون على درجة عالية من الثقافة، وهذا لا بد أن ينعكس في شعره بطريقة أو بأخرى.

□ كتبتَ أكثر من دراسة عن بدر شاكر السياب أثارت ضجة واسعة في العراق والوطن العربي، فماذا تقول لو كتبت أيضاً عن باقي رفاق بدر في تلك المرحلة، مرحلة الأربعينات والخمسينات، وفي طليعتهم البياتي ونازك وخليل حاوي والحيدري وصلاح عبد الصبور وأدونيس؟

ـ لكل منهم دور، ولكن دور السياب هو الأعظم، للبياتي مثلاً دور بلا شك، ولكنه دور أقل أهمية من دور السياب. ولنازك دور ولكنه دور سرعان ما شحب وضعف وفقد أثره.

أما الآخرون فأعتقد أن أدوارهم ضعيفة جداً مثل بلند الحيدري وخليل حاوي. لصلاح عبد الصبور أثر واضح في الشعر العربي في مصر، ولكن دوره في الشعر العربي بعامة لا يكاد يكون موجوداً. بلند وخليل لا أثر لهما في الوقت الراهن. كان لهؤلاء كمجموعة أثر متكامل، كانت الأدورار تكمل بعضها يومئذ. كان للسياب دور، وللبياتي دور، ولصلاح عبد الصبور دور، ولحاوي دور، ولبلند دور، بحجوم مختلفة، ولكنها أدوار متكاملة.

الأثر الباقي، الملموس والواضح، ما يزال هو أثر السياب. وهناك أثر بلا شك للبياتي.

■ كيف نقتفي الأثر الشعري؟ عندما نقول أن فلاناً من الشعراء له أثر، كيف أو أين نلتمس هذا الأثر؟

- عندما نقول إن للسياب أثراً في راهن الشعر الحديث، فإننا نلمسه في كتابات العديدين، نلمسه في كتابات، لا أحب أن أذكر أسماء، وإنما نلمسه في آثار الكثيرين حتى من زملائه، أي من أبناء جيله، وربما في كتابات الأجيال اللاحقة. أثر السياب ما يزال موجوداً. أسلوبه في بناء الصورة، في بناء القصيدة، لغته ما تزال موجودة، ولها آثار واضحة.

□ ما هو رأيكم بقصيدة النثر من البداية وصولاً إلى وقتنا الراهن؟

- رأيي بقصيدة النثر، وبإيجاز، هو ما يلي: إن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، ولعل هذا الرأي هو وجهة نظر قد نتفق عليها وقد لا نتفق. لا بد للشعر في رأيي أن يشتمل على عنصر الموسيقى. وعنصر الموسيقى هو الإيقاع المنتظم، أي الوزن. أمّا ما يسمى بالإيقاع الداخلي فهو شيء وهمي غير قابل للقياس، ولكنه شيء قد يتذوقه من يتذوقه ولكننا عندما نريد أن نخضعه لقياسات محددة، أو نستكشفه على المستوى المادي، لا نجد له أثراً وهو أشبه بثوب الملك العاري.

لذلك لا أؤمن بأن قصيدة النثر هي شعر. قد يكون فيها الكثير من عناصر الشعر، ولكنها ليست شعراً. قد تكون هي نوعاً أدبياً آخر، ولكنها تندرج تحت واجهة النثر، وليس تحت واجهة الشعر. نحن نجد في القصة القصيرة أو الرواية الكثير من العناصر الشعرية، لكن القصة القصيرة أو الرواية لا تسمى شعراً، وإنما هي نوع أدبي خاص.

وأنا لست ضد أن تتلاقح الأجناس الأدبية فيما بينها، ويتأثر بعضها بالبعض الآخر، أو يستفيد بعضها من البعض الآخر. لكن هل الأجناس الأدبية تُلغى ولا حدود لها؟ هذه مسألة أثيرت قبل اليوم عندما دعا بعضهم إلى إلغاء هذه الأجناس ثم تلقف الدعوة بنو قومنا فنادوا «بكتابة جديدة»، ولكن بقي الشعر، إنما هل ستحدث تحولات أخرى في القصيدة الشعرية الراهنة؟ هل ستطرأ على قصيدة التفعيلة تحولات أخرى؟ هذا جائز، إذ لا شيء إلا ويتطور ويتحول. إنما هل يتم ذلك ضمن هذه الفترة المحددة القصيرة المنظورة التي نستطيع أن نراها؟ أنا لا أعتقد ذلك. ولكن هل ما يُسمى بـ «قصيدة النثر» هو هذا التحول؟ أنا لا أعتقد ذلك أيضاً.

قصيدة النثر نفسها دخلت في الأزمة منذ بدايتها وما عَلَّقَ شعراءُ «قصيدة النثر» على هذه القصيدة من آمال أفضى بهم إلى الأزمة التي تحدثت عنها ومنهم أنسي الحاج. إن قصيدة النثر موجودة بلا شك في الأدب العربي الحديث، ولكنها موجودة كجنس أدبي خاص، وهناك من يكتبه ويتبناه وينشره وينقده ويدرسه. أما هل وجدت قصيدة النثر كبديل للقصيدة العربية، أنا لا أعتقد بذلك، كما أعتبر أن النموذج الذي قُدّم لم يكن مطابقاً للتنظير. ولذلك سقطت هذه القصيدة في الفوضى.

من المبادىء التي قامت عليها قصيدة النثر، كما نظّروا لها، سواء أدونيس أو أنسي الحاج، أن هناك وحدة بين الفوضى والتنظيم. والحال أن الفوضى فوضى والتنظيم تنظيم ولا يمكن أن تنخلق الوحدة المنشودة التي أرادوها. وقد ناقشت في كتابي هذه المسألة بالتفصيل.

لذلك كانت قصيدة النثر التي كُتبت قصيدة فوضوية سرعان ما اكتشف أصحابها أنها ليست النموذج المطلوب. وما كتبه أنسي الحاج تحت عنوان الأسئلة المميتة يشعر قارئه بأنه يحسّ بالإفلاس. هو يتحدث عن جفاف الإبداع وعن الإنجاز القليل، في حين أنه لم تمضِ إلا سنوات قليلة على رفع لافتة قصيدة النثر. إذن ما الذي يدعو أنسي الحاج، ولم يكن قد أصدر بعد إلا كتابين في ذاك الوقت، إلى أن يتحدث عن الأسئلة المميتة وجفاف الإبداع والإنجاز القليل.. هذا معناه وجود أزمة في المشروع الشعري الذي طلعت به المجلة.

قصيدة النثر شهدت بعد ذلك تحولات داخلها. كان أمامها سبيلان: فإما أن تجنح إلى الفوضى وإما أن تجنح إلى التنظيم. إذا جنحت إلى الفوضى فلن تفضي إلى

شيء، وإذا جنحت إلى التنظيم فسوف تصبح نوعاً من «الشعر الحرّ» بنموذجه الإنكليزي. وهذا هو الواقع.

هذا الحديث الذي نتحدثه الآن، أنا وأنت، ليس له أي بُعد سياسي أو مصلحي، وأنا أتحدث بنزاهة إعتماداً على ما قرأته عن حركة مجلة شعر.

الذين قرأت لهم من شعراء قصيدة النثر اللبنانيين لا أعتقد أنهم قدموا شيئاً له أهمية. من عباس بيضون إلى عقل العويط إلى بول شاوول إلى وديع سعادة إلى آخرين. عباس بيضون في «صور» لا يقدم سوى نثر عادي. هناك بعض العناصر الشعرية ولكن في النتيجة، «صور» نثر لا شعر، ونثر عادي. نثر لا يتوفر على عناصر الشعر. وحتى لو استبعدنا الموسيقى، أو الإيقاع المنتظم، فهي تبقى نثراً عادياً.

ما يكتبه بول شاوول على أنه شعر هو نوع من ألعاب التسلية لا أكثر: موضوع البياض والهواء الشاغر وما إلى ذلك.

قصيدة وديع سعادة أشبه بالشعر الحرّ الانكليزي. عقل العويط أيضاً كتابته نثرية لا شعرية. وقد وردتني من لبنان كتب لهؤلاء، ولا أسميها دواوين، وعلى ضوء قراءتي لها قلت ما قلته في كتابي.

إذن قصيدة النثر في أزمة. وقد بدأت تشهد تحولات في اتجاهين: إذا جنحت إلى الفوضى فعود على بدء، ولن تعود شعراً، وإذا جنحت إلى التنظيم فإنها تصبح على غرار الشعر الحر الأنكليزي. وفي الحالين فإن هذه «القصيدة» سوف تبتعد عن التنظيرات التي وُضعت لها. وهذه التنظيرات ليست طبعاً من عنديات أدونيس ولا من عنديات أنسي الحاج.

ما كتبه أدونيس في مقالته الشهيرة «قصيدة النثر»، وما كتبه أنسي الحاج في مقدمة كتابة «لن» مأخوذ من الأجانب، وليس اجتهاداً من اجتهاداتهم. لقد أخذوا ما أخذوه باتبسار وقطع من السياق من كتاب سوزان برنار كما نعلم. سوزان برنارد كتبت ما كتبت كنتائج خلصت إليها من دراستها لقصيدة النثر وتحولاتها منذ بودلير إلى اليوم الذي كتبت فيه. وأنت عندما تعود الآن إلى كتاب برنارد، كما عدت أنا، تجدهم «يأخذون» عن كتابها أخذا حرفياً. ترجموا ما أخذوه وصاغوه بلغتهم الخاصة أحياناً، وأوردوا كل ذلك على أنه لهم، وعلى أنه قانون من القوانين. وحتى ما وضعه أدونيس وأنسي الحاج من قواعد فإنه لم يكن مطابقاً للنماذج التي كُتبت فيها بعد، أو لم تأتِ

النماذج التي كُتبت فيما بعد مطابقة للقواعد التي وضعها أدونيس والحاج.

□ هل أفهم من ذلك أنك تعتقد أن هناك نظاماً للشعر العربي يدور حوله الاجتهاد، وذلك على الأسلوب الذي سار عليه الشعراء الرواد في الخمسينات؟

ـ أنا أعتقد أن الشكل الشعري عرضة للتطور والتحول، لكن هذا لا يتم في مراحل قصيرة، بل في مراحل طويلة المدى نسبياً. ثم إن إيقاعات الأوزان العربية غنية وخصبة، وبإمكاننا أن نستخرج منها إيقاعات كثيرة. كما أن الإيقاعات لا تشكل عبئاً على الشاعر الحقيقي ولا تقيده إذا كان الشاعر متمكناً. بل بالعكس فإن رفع الأوزان جعل كل ذي ساقين يحاول أن يعتلي هذا الحائط الواطىء الذي يُدعى قصيدة النثر. ولذلك تجد الآن من هب ودب يكتب هذه «القصيدة»، والصحافة الرديئة تشجع نشر هذا المكتوب لأغراض لا علاقة لها بالأدب والثقافة الجادة والعميقة، وكأن لسان حالها أن هؤلاء قراء يكتبون.. وفي النتيجة يصبح لدينا مئات وآلاف الشعراء المزيفين.

أنا لا أقول إننا يجب أن نحذو حذو الرواد، بل بالعكس أنا أقول إن الرواد لم يأتوا بكل شيء. لقد كانوا في بداية التجربة وكل ما فعلوه أنهم فتحوا لنا أفقاً كان علينا أن نوسعه ونعمقه بتجربتنا ومحاولاتنا وإجتهاداتنا.

ولكن من جانب آخر، يتعين علينا ألّا نقطع الصلة مع تراثنا ومع تجارب الرواد. نحن نشكل امتداداً لما سبقنا وعلينا أن نكون كذلك. وإذا نحن انقطعنا عنهم، فإنني أعتقد أننا سنتخبط ولن يكون أمامنا إلا أن نقلد غيرنا.

(القبس ١٤/٥/١٩٨٨)

مع سلمى الخضراء الجيوسي

□ هل تعتقدين بوجود شعرية خاصة بكل لغة؟ وما هي خصائص الشعرية العربية بنظرك ومن خلال تجربتك في نقل الشعر العربي إلى اللغة الإنكليزية؟

ـ السؤال يشير إلى وجود شعرية عربية وأخرى غير عربية. الحقيقة أن لكل ثقافة شعريتها الخاصة إلى حدٍّ كبيرٍ. في الوقت نفسه يظلّ الشعر الجيِّد تعبيراً إنسانياً شاملاً، أي أن الشعر الجيِّد يعبِّر عن الأمرين معاً: عن روح اللغة التي يكتب بها والرؤيا الثقافية المتأصِّلة في كينونته من جهة، ومن جهة أخرى، عن شمولية التجربة الإنسانية وقدرة الشاعر في اللغة الواحدة على القراءة في لغة أخرى وعن منطق الإبداع الشعري في أي مكان وفي أية لغة.

إن موضوع شمولية الأدب وقانون الإبداع الشعري العام لا يتطلَّب منّا تفسيراً هنا لأن سؤالك هو عن الشقّ الآخر، عن الشعرية الخاصة بلغة ما، وهنا باللغة العربية.

إن تجربتنا الدقيقة الواسعة في ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنكليزية تحت مظلّة «بروتا» ساعدتنا على التوصّل إلى استنتاجات مهمّة جداً تتناول خصائص الشعرية العربية وخصائص الشعرية الإنكليزية. إن الأخيرة، أي الشعرية الإنكليزية، أبعد «الشعريات» المعاصرة التي أعرفها عن البلاغة والخطابة والتعليم والنهي والاحتفال بالبطولة والقيادة والريادة (مواضيع متأصِّلة في ثقافتنا وشعرنا) وعن أي مديح، لا سيما مدح الذات، وكذلك عن مجالات العاطفية الخاصة التي يتمتّع بها الشعر العربي.

ثم إن طبيعة الشعر نفسها (أيّ شعر) تعمِّق ما يسمّى بـ «الفجوة الحضارية» كثيراً. إن الأدب جميعه لا بدّ أن يحمل مميِّزات الثقافة المعنيّة التي يصدر عنها. والشخصية الحضارية مهما أمعنت في العالمية وحاولت أن تتمثّل تلقائية أو إصراراً

منازع الثقافات الأخرى ورؤاها وأساليبها في التفكير ومعالجة الأشياء، تظل محتفظة بشيء كثير أو قليل من مميِّزاتها الأساسية. لا يعود هذا بالطبع إلى أية عرقية أو إلى أي تشبّث بالسلفية، ولكن إلى المناخ الثقافي الذي ينشأ فيه الشاعر والذي يتمثّل فيه قيمه ورؤاه في صغره، كما يعود إلى التجربة القومية ذاتها وما يمرّ به الإنسان في بلد ما من معاناة على الصعيدين السياسي والاجتماعي.

هذا الاختلاف الحضاري يسهل تجاوزه في القصة والرواية لأن الأدب القصصي يسمح بالتمهيد للشيء والإرهاص به، وبتأويله إلى حدٍّ ما. أمّا الشعر فإن له كلام الفجاءة والتوتر والدهشة والاقتضاب والتلميح. يترك أشياء كثيرة غير محكية تفهمها أنت لأنك إبن اللغة والثقافة ذاتها، ومن الصعب العسير نقلها تلميحاً شعرياً إلى لغة أخرى.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن الأعراف الشعرية التي تتأصّل في لغة ما، مهما تغيّرت في مناخ التجديد والثورة الشعرية، فإن شيئاً منها (يقل أو يكثر) يظلّ فيها، كجزء من منطق اللغة وعصبها، ومن تفاعل الثقافة ومواجهتها للأمور - فيظلّ فيها طبيعة قادرة على التغيير ولكن إلى حدّ. ومن يراجع شعرنا المعاصر جميعه يجد كيف بقيت أعراف كثيرة من العهود الكلاسيكية ملازمة له، رغم محاولات التجديد والتحديث الجادة. وهذا يحدث أيضاً في شعر اللغات الأخرى. ولو درسنا علاقة اللغة العربية، عبر الترجمة الشعرية من اللغات الألمانية والإنكليزية والفرنسية، لوجدنا ما يلي: إن اللغة الشعرية الألمانية أقدر بكثير من اللغة الشعرية الإنكليزية على استيعاب البلاغة العربية. واللغة الشعرية الفرنسية أقرب بكثير إلى العاطفية الشعرية العربية من الإنكليزية. ولعلّ اللغة الإنكليزية أشدّ مقاومة من جميع هذه اللغات (معها الإسبانية والإيطالية إلخ) لروح اللغة الشعرية العربية.

إن الشعرية الخاصة بأية لغة تستلزم انضباطاً أدقّ وأكثر عسراً على الشاعر أن يتخطاه دفعة واحدة. ثم إن هناك قضية الأوزان وما تولده من أعراف معنوية وموسيقية وعاطفية في شعر لغة ما. تكون اللغة أولاً ثم تجيء الأوزان منبثقة عنها ومبنية على تركيبها وتقطيعها. ما حدث في اللغة العربية هو أن الأوزان اتخذت لها أسلوباً خاصاً هو شكل الشطرين. من المعروف أن الشعر في أغلب اللغات يبدأ متوازناً ثم قد يتحرَّر من توازن الوزن. في العربية كان شعرنا منذ مطلع الإبداع

الشعري العربي متوازناً بشكل مركّب، ليس فقط بين بيت وبيت، ولكن داخل البيت الواحد، بين شطر وشطر. وهكذا فقد أصبح عندنا توازن الشعرية مضاعفاً. ورغم أن الوقف في نهاية الشطر الأول لم يكن قط إجبارياً إلا أن طول الأبيات وتركيبها الخاص أغريا الشعر بالتوقّف كثيراً في نهاية الأشطار الأولى.

هذا التوازن داخل البيت أغرى بتقسيم الكلام في البيت بشكل متوازٍ قد يكثر عند شاعر كجرير وقد يقلّ عند شاعر كذي الرمّة، ولكنه يظلّ جزءاً من التركيب الكلامي في القصيدة، فترى الشطر الثاني، وهو مرتبط بالشطر الأول ويتعلّق به أو يردفه معنوياً، كثيراً ما يقف موقف الموازنة مع الأول، إمّا لأن الشطر الثاني معطوف على الأول، أو لأنه يتضمّن جواب الشرط على فعل الشرط في الشطر الأول، أو لأنه يفسِّره أو يتعلّق به على الجرّ أو على الظرفية، إلخ.

وقد أدّى هذا التقسيم الكلامي إلى نوع من ترتيب الأفكار وتقسيمها في الشعر. لا بد لهذا من دراسة تفصيلية في علوم اللسانيات وأرجو أن يتسنّى لها دراسة كهذه في القريب العاجل. وأعتقد أن الدّارس سيجد أن ثمّة منطقاً شعرياً عربيّاً قد كوّن نفسه عبر القرون. الأغرب من هذا أنّي وجدت أنّ الشعر المعاصر لم يزل يحتفظ بشيء من هذا الترادف حتى عند أكثر الشعراء اهتماماً بالتغيير كأدونيس وحاوي والسياب. أنظر قول السياب:

وعيناي لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين لكنها محض طينة

إن البيت الثاني مرتبط بالأول ومتوازٍ معه معنوياً.

□ الحديث عن الشعرية العربية يستلزم سؤالاً عن الحداثة والتجديد. هل استطاع شعرنا العربي الحديث برأيك أن يستبطن تجربة الإنسان العربي المعاصر؟

ـ لا تكون الحداثة في الشعر مجرّد لغة وشكل وأسلوب في القول وافتنان باختراع تعابير جديدة. وفي الوقت نفسه لا يمكن للحداثة في الشعر والأدب إلاّ أن تعبر عن نفسها بلغة وشكل جديدين، وإلاّ أن تفتن باختراع الأسلوب المبتكر الذي يواكب تجاربنا. غير أنّها تظل في الدرجة الأولى وقبل أي شيء آخر رؤية ساطعة لوضع

الإنسان في هذا العصر، وقدرة صادقة على أن يدخل الشاعر، والأديب، إلى روح هذا الإنسان وإلى تجربته الحقيقية في الربع الأخير من هذا القرن.

إن جزءاً كبيراً من شعرنا المعاصر لم يستطع أن يستبطن تجربة الإنسان الحديث. وما زالت المدينة، مثلاً، رمزاً مخيفاً وغولاً يأكل الروح. نحن نعيش اليوم في عصر الآلة الساحقة، جزءاً من الإنسانية المعرضة جميعها للدمار في أية لحظة. ومع ذلك فلا وجود للآلة ولا لمنطق العصر الآلي في شعرنا ـ فهو لم يزل شعر فروسية وانبهار بالبطولات الفردية وبالانتصارات الشخصية وإدمان على تأكيد الذات وعلى شهوة القيادة الجماعية. وهذا لا علاقة له بروح العصر الحديث في الشعر العالمي المعاصر.

ثم إننا كشعب نعيش في وضع الفريسة لمؤامرات استعمارية واسعة معقدة، ومواجهة وضعنا المعاصر كبشر وكعرب لا يمكن أن يحل عن طريق الهدم الكامل لكل مقوّماتنا، ولا عن طريق البطولة الفردية أو حتى الجماعية. فلا موقف الهدم والرفض، ولا شعر البطولة والفروسية هما الجواب الكامل عن أزمة الإنسان المعاصر في العالم العربي. صحيح أن ثمّة عقلية قديمة مهترئة ورؤيا طلاقية قاصرة ورثناها عن العصور المتأخرة يجب سحقها بلا شفقة، ولكن تدمير ما هو سيء ومنفر في بعض أعرافنا الأخلاقية والاجتماعية لا يتم ببساطة عن طريق رفضه ومحاولة تقويضه، ما لم تحل رؤيا حديثة لإنسان العصر الآلي، هذا الضحية المسحوقة في كل مكان بما في ذلك العالم العربي، محلها. وصحيح أيضاً أن ثمّة حاجة عندنا للبطولة والبسالة والقدرة على التضحية بالذات نتمكن بواسطتها من مواجهة أعدائنا الكثيرين في الداخل وفي الخارج، ولكن أن يتحوّل الشعر إلى حماسة دائمة يبعده أيضاً عن مناخ الواقع لأن البطل المعاصر، مهما كان بطوليّاً فإنّه ضحيّة في الوقت نفسه، وهشاشته الشديدة يخضع لما هو أكبر منه وأكثر تعقيداً وبطشاً: للآلة المدمّرة التي تواجهه ويواجهها، وللمؤامرة الاستعمارية الشاسعة المعقّدة التي شدّت عليه من كل جانب، وأخيراً لأساليب البطش القروسطية المتغطرسة التي تحاول سحقه باستمرار داخل البلد الذي يعيش فيه.

ونحن لا نستطيع مواجهة كل هذه الحقائق بالبطولة وحدها أو بالرفض وحده. إني أشعر، في أعماقي، بسذاجة هذه المواقف التي وقفها بعض الشعراء ـ إنها ساذجة قد تصل بالقارىء أحياناً إلى الإحساس بالحرج.

لو نحن واكبنا مسيرة البطل في الأدب الإنساني منذ فجر عهد الإنسانية حتى اليوم لوجدنا أنّها تدرّجت أولاً من البطل الأسطوري (نصف الإله) وخالق الأعاجيب، ثانياً إلى الإنسان السيد الملك القادر الذي يقود شعبه إلى الخلاص عن طريق النبوة أو السؤدد والفروسية الخارقة، ثم ثالثاً البطل التراجيدي الذي تتم له صفات عظيمة تؤهّله للسيادة والعظمة وإنما يوقعه في النهاية ذلك الشرخ في نفسه الذي يقوده إلى الإنهيار، ثم رابعاً البطل البطولي الفارس (وهذا يكثر في الأدب العربي القديم) الذي ينبو عن مدارات الحياة اليومية وتدور أفعاله في عالم من المثالية والهمّة العظيمة، خامساً إلى البطل العادي ابن العصر الحديث الذي يعيش ويتفاعل في عالم مألوف وتدور أعماله ضمن ما ندركه ونتمثله نحن من محيط، سادساً إلى البطل ـ الضحية الذي يعيش فريسة لتعقيدات العصر وأحداثه الجسيمة التي تشمل الإنسانية جميعها في محيط تهيمن عليه الآلة والقدرة على السيطرة على مقدرات الإنسانية جميعها، في لحظة واحدة. ولا شك أنّه إنسان يشعر بنفسه جزءاً من آلة العصر الحديث التي تأكله وتغرّبه عن نفسه وعن محيطه باستمرار.

لعل هذا التقسيم يضعنا أمام التطوّر التاريخي الذي حدث للموقف إزاء الإنسان ـ ولكنه لا يعني بالطبع أن جميع هذه الأنواع من بطولة ما قبل العصر الحديث قد انتهت ـ فلم يزل ثمة مكان لنبي ـ خارج ذات الشاعر ـ يخلّص الأمة، وهو ما حلم به خليل حاوي حتى في السبعينات المندحرة، ولم يزل ثمّة مكان للبطل الفدائي الذي يفدي شعبه بدمائه ـ ولكن أن يركز الشعر على هذين النوعين فيحلم هذا الشاعر بأنه قادر، عبر الشعر «ونبوة» الشعر أن يشقّ الطريق بنفسه نحو حياة معاناة للآخرين، وأن يلحّ ذاك الشاعر على قيم الفروسية وحدها متغاضياً عن المآسي التي أذلّت أمتنا جميعها وكأننا بمحض بذل الدماء قادرون على درئها وتجاوزها، هو أن نعيش خارج زمننا وأن نكون بالفعل على علاقة واهنة الوشائج بعصرنا وبحداثة الرؤيا التي يجب أن نواجه بها هذا العصر المعقد المشاكس.

من أكثر الشعراء المعاصرين عندنا «حداثة» في الروح والرؤيا (ويتبع ذلك في التعبير واللغة) صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط. إنهما في شعرهما يعيشان في مناخ النصف الثاني وحتى الثلث الأخير من القرن العشرين. استطاعا أن يبصرا هشاشة الإنسان في العصر الآلي وفي عهد الاستعمار الجديد المتشعب الذي اتحد مع قوى المال لكي يخرس إنسان هذا العصر ويقمعه قمعاً، وأن يتحسّس وضعه كضحيّة للآلة

وللطغيان الداخلي والخارجي. لقد لجأ لا إلى النفحة البطولية التي تجابه الأوضاع عن طريق البطولة القتالية، أو عن طريق الهدم والتدمير (أي إمّا بالمدفع أو بالمعول)، بل عن طريق اللهجة الإعتراضية بوضع الإنسان في الوطن العربي ومدى تورطه في شبكة الأوضاع المعقّدة التي تحاصره من جميع الجهات، أي مدى كونه ضحية أو أسيراً، ومعها أحياناً إلى اللهجة التي تمتلىء بسخرية عميقة (مثلاً «مروحة السيوف» للماغوط، و«المغنّي الحزين» لعبد الصبور).

لا لست أعتقد أن الدعوة إلى الحداثة بحد ذاتها تستطيع أن تتمم عملية «التحديث» في النفوس. كيف يمكن لأي إنسان يفكر تفكيراً سلفياً أن يغيّر أسلوب تفكيره ومواقفه الأساسيّة بناءً على دعوة تجيئه من الخارج - لا شك أن ما يفهمه منها هو السطح والقشرة، لأن الحداثة هي حداثة الرؤيا قبل كل شيء - القدة على التوغل إلى روح العصر الحديث، بشكل طبيعي - وهي روح متحذلقة ولكنها قادرة على البساطة والصراحة والاختصار، تجاوزت الكثير من مبالغات القرون السابقة وقدرتها على تضخيم الذات والإعلان عنها والتوهّم أن الشعر (هذا الإدمان الرومانسي) قادر بالفعل على تحريك العالم.

أنظر، بعد كل هذه السنوات من الدعوة كيف أنا أكثر تردّياً وسلفيّة ممّا كنا يوماً عليه منذ عصر شوقي والمنفلوطي!

(الحوادث ١٩٨٥/١٢/٦)

مع سميح القاسم

□ كثيراً ما يقرن الناس اسمكم باسم الشاعر محمود درويش فيقولون: محمود وسميح، كما كانوا يقولون في الماضي: شوقي وحافظ..

- هناك ثنائيات معروفة في التاريخ الأدبي قبل شوقي وحافظ وفي الآداب العالمية أيضاً. لدى العرب ثنائية جرير والفرزدق، ولدى الأجانب ثنائية بيرون وشيللي. وهناك ثنائيات أيضاً بين كتّاب النثر: العقاد والمازني، وسواهما.

هذه الظاهرة مألوفة بعض الشيء. إنها ليست ظاهرة شاملة إنما هي ظاهرة مألوفة بعض الشيء كما قلت ولها عدة أسباب وأسس. أحياناً تقوم الثنائية على الجانب الفني، وأحياناً تقوم على الجانب الشخصي. وأعتقد أنه إذا كانت هناك من سمة خاصة في ثنائيتنا، محمود وأنا، فهي سمة تجمع بين الجانب الاجتماعي الشخصي وبين الجانب الثقافي والشعري أيضاً. فعلى المستوى الشخصي نشأت بيننا صداقة متميزة منذ فتوّتنا الزمنية والشعرية. وعلى المستوى الفني نحن لسنا متشابهين، لكننا متكاملان. ويبدو أن أحدنا يكمّل الآخر ليس على الصعيد الشخصي فحسب، ليس بمعنى أن الناس تعودوا على مشاهدتنا معاً فحسب، بل أيضاً بالمفهوم الشعري. في قصيدة محمود أمور يحبها القارىء ولا يجدها في قصيدتي، كما أن قصيدتي تحمل ملامحها الخاصة التي يحبها القارىء كما يبدو، ولا يجدها في قصيدة محمود درويش. هذا التكامل بدأ بحالة من التناقض. وفي فترة معينة كانت هذه الثنائية أمراً مزعجاً لرغبة كلّ منا في التفرد. وأن ترتبط بشكل من أشكال التوأمة في المجال الفني، هو أمر صعب لأن الفن يقوم أساساً على الفردية وعلى رغبة التميز والتفرد. وقد يكون هذا هو السبب أو أحد الأسباب في خلافنا الذي انفجر حتى على صفحات الجرائد. لكن استدركنا هذه الحقيقة وسلّمنا أخيراً بقضاء الله وقدره واعترفنا علانيةً وعلى رؤوس الأشهاد، وبرسائلنا، أن هذه الثنائية أصبحت حقيقة تاريخية في حياتنا الأدبية ولم يبقَ

لنا إلا أن نعتزّ بها وأن نحاول إغناءها بمضامين تتجاوز الصداقة الشخصية وتقدّم للقارىء العربي وللإنسان العربي، وللقارىء بشكلٍ ما، ما يجدي في سعيه الدائم إلى إغناء الذات وإلى تجميل الحياة. وحين أقول «القارىء بشكل عام» فأنا أعني أيضاً القراء الأجانب، فهناك اهتمام حقيقي ليس بتجربتنا الشعرية فحسب، بل أيضاً بهذه الثنائية من خلال الرسائل المتبادلة التي نُشرت حديثاً ولدينا عروض لترجمتها ونشرها في لغات أخرى.

لذلك أعتبر أن هذه الثنائية تختلف عن ثنائيةّ شوقي وحافظ وبيرون وشيللي وجرير والفرزدق، وأعتقد أن اختلافها هو للأفضل. ومن المفروض أن يكون للأفضل لأننا نعيش في مرحلة تاريخية مختلفة حيث الصداقة بالمعنى المألوف بين الفنانين والشعراء هي قضية مثيرة للجدل وللشكوك، وكثيراً ما نُسأل باندهاش عن سرّ هذه الصداقة المستمرة. .

وكلمة أخيرة في هذا الموضوع هي أن هذه الثنائية اجتازت امتحاناً صعباً. ففي عزّ أيام الخلاف بيننا، في عزّ أيام الصراع المكشوف في الصحافة، حدث أن كنت في موسكو، وفي سهرة في بيت أحد الأصدقاء هناك، وكان بيننا شاعر عربي أراد أن يتقرّب مني بمحاولة الهجوم على محمود درويش، ظنّ أنه يطربني بتجريح محمود درويش، وكان ردّ الفعل لديّ عنيفاً وحاداً وحازماً. رفضتُ أي تطاول على محمود، وأعلنت أنني سأنسحب من السهرة إذا قيلت كلمة واحدة تخدش محمود درويش. فانفجر كاتب سوري بالبكاء. ودهشنا وسألناه عن سر بكائه، فقال: قبل أسابيع كنت في بغداد وحاول شاعر عربي هناك أن يخدش سميح القاسم، فانتفض محمود درويش وهدّد بمغادرة السهرة إذا تعرّض أي شخص لسميح القاسم بكلمة تسيء إليه.

في هذه الحادثة ذات الشقين أثر عميق ومدلول أعتقد أنه يمنح ثنائيتنا سمتها أو شيئاً من سمتها الخاصة.

□ في فترة سابقة ترك محمود درويش فلسطين وبقيتم أنتم. هل يمكن أن تشرحوا أسباب هذا البقاء؟

ـ مرة أخرى أقول إن مسألة البقاء في الوطن موقف نشترك فيه أنا ومحمود درويش: ضرورة التشبث بتراب الوطن وحماية كلِ حبة تراب، هو موقف مشترك لنا جميعاً، له ولها ولهم ولهن. لكن الإنسان هو ذاتٌ فردية، وهذه الذات تتعرض إلى

ضغوط، إلى حالات، تصبح فيها مكرهةً على الأخذ بخيارات لا ترغب فيها أصلاً. وفي حينه كما تذكرون، أعلنت سخطي وغضبي. ردّ علي محمود أيضاً، وفيما بعد اتضح أن هجرة محمود، في نهاية الأمر لم تكن عبثاً. لقد واصل الكفاح السياسي والشعري والثقافي في المنفى، وقدّم للقضية إسهامات واضحة معروفة. وتبقى الحقيقة أن الحل هو حل جماعي. ومع أهمية دور الفرد في هذا الحل الجماعي فهناك أيضاً حالة من التكامل فلا يحق لنا توبيخ المنفيين، ولا يحق للمنفيين توبيخنا أيضاً.

وآمل أن أوضح أيضاً أن نقدي الحاد في حينه لمحمود درويش لم يَخْلُ كما يبدو لي الآن، في هذه الأيام، من احتجاج شخصي، فهو كان لي صديقاً شبه وحيد وآلمني أن أفقد صديقاً مثله، وقلت إن هجرته كان فيها شيء من الأنانية، واحتجاجي عليه كان فيه أيضاً شيء من الأنانية. والأمر الأساس الآن هو أننا نسقي وردة واحدة من جانبي السياج.

□ أعرف جيداً فلسطين محمود درويش وفلسطين الفلسطينيين المقيمين في المنفى، خارج الأرض المحتلة. أريد أن أتعرف إلى فلسطين سميح القاسم..

ـ هذا الموضوع سيكون له شأن في عملية الدراسة الأدبية والبحث الأدبي لفترة طويلة جداً في المستقبل. السؤال حقيقي والسؤال عميق لأن الصحافة عادة تتعامل مع التسمية، مع فلسطين كتسمية، ولا تتعامل مع التجربة الذاتية، الحياتية اليومية.

هناك فوارق بين فلسطيني وبين فلسطين معين بسيسو ومحمود دوريش في مرحلته الأخيرة. في الشعر الفلسطيني في المنفى كانت المواضيع الأساسية والهم الأساسي هي مسائل المخيم، مخصصات وكالة الغوث، الحنين، مفاتيح البيوت المحفوظة في الجيوب، ذكرى البيّارات والبساتين: بينما بالنسبة لنا نحن المقيمين، كانت هناك هموم من نوع آخر. كان هناك همّ البقاء لأن السياسة الصهيونية كانت، وما مازالت، تستهدف اخلاء الوطن من أصحابه العرب. ولذلك فإن معركة البقاء كانت هي المعركة الأولى. وفي إطار هذه المعركة هناك معركة مصادرة الأراضي، الحكم العسكري، التمييز العنصري. نحن تعرّضنا للتمييز العنصري المباشر في الحياة اليومية، بينما الفلسطيني في المنفى لم يتعرض لهذا الشكل من التمييز العنصري. وهناك مسألة العلاقة بالآخر الذي هو الإسرائيلي، اليهودي. أيضاً في هذا المجال هناك فوارق حادة بين النتاج الأدبي في الداخل والنتاج الأدبي في المنفى.

من الطبيعي أن يتعامل الكاتب أو الشاعر الفلسطيني، والعربي بشكل عام، مع كتلة سوداء قبيحة مدججة بالسلاح اسمها إسرائيل لأنه لم يلمس من هذه الكتلة سوى حديد الدبابات وقذائف الطائرات، ولم يسمع سوى أوامر الهجوم وهمهمة الجنود وقعقعة السلاح. هذا ما رآه من اسرائيل.

بالنسبة لي هناك وضع آخر أكثر تعقيداً. فأنا أحسّ جنازير الدبابة على لحمي وعلى لحم أخي في المنفى. لكن في الوقت نفسه أسمع الأغنية، أسمع القصيدة، أرى اللوحة، اصطدم برجل في الشارع فيشتم أمي وشعبي وأنبيائي. واصطدم بآخر فيعتذر بلطف.

هذا الدخول في التفاصيل يجعل موقفي من الإسرائيلي ومن إسرائيل، من اليهودي، أكثر تعقيداً لأن المواجهة تصبح مواجهةً مركبةً ليست بالأسود والأبيض. وأعرف أن هذا الكلام ليس مريحاً، وأنه قد يثير الكثير من الجدل ومن الاستهجان حتى، لكن ما دمنا اتفقنا على المصارحة والمكاشفة، وحتى بدون اتفاق، أنا لا أستطيع إلا أن أكاشف وأن أصارح، هذا الدخول في التفاصيل يجعل مواجهتنا في الداخل أصعب. وبرز هذا العنصر في العلاقة المركبة مع العدو، في أدبنا أيضاً. لأن مفهوم العدو أيضاً لدينا أصبح مفهوماً معقداً. هل العدو هو إسرائيل، هل العدو هو كل يهودي، كل إسرائيلي، ماذا مع أولئك الذين يقفون معي في المظاهرة؟ ماذا مع أولئك الذين يُسجنون معي؟ ماذا مع أولئك الذين يعترفون بحقي في تقرير المصير وفي... إلى آخره؟

هذه العقدة ظهرت في أدبنا المحلي، في روايات اميل حبيبي وفي قصائد شعرائنا وفي قصص كتّابنا. ظهرت بشكل واضح وأثارت بعض ردود الفعل المشككة في الخارج لأن الخارج في وضع مريح من هذه الناحية ويستطيع أن يتحدث بالأبيض والأسود. أنا لا أستطيع أن أتحدث بالأبيض والأسود. وعلى سبيل المثال، حتى اليهودي الألماني في أيام المانيا الهتلرية، اليهودي الألماني الذي كان معرّضاً لأفران الغاز، لكنه يجيد الألمانية ويقرأ غوته وهاينه وشيللر ويسمع بيتهوفن كان في وضع أشد تعقيداً من اليهودي البولندي أو اليهودي السوفياتي لأنه متورط بشكل أو بآخر، سلباً أو ايجاباً، في حياة متشابكة ومتنوعة. ولذلك فإن مفهوم العدو بالنسبة له هو أكثر تعقيداً من اليهودي في خارج المانيا.

هكـذا أيضاً بـالنسبة لنـا. ببساطـة نحن لا نستطيـع أن نتعـامـل كـما قلت بحـدّ السكين مع موضوع يتعلق ليس بموقف سياسي فحسب، بـل بحياة بتفـاصيلها خـلال ٢٤ ساعة.

أعتقـد أن هذه هي السـمات الأساسيـة التي تـطرح امكـان التـمايـز بـين الأدب الفلسطيني في الداخل والأدب الفلسطيني في الخارج.

□ وعـلى صعيد الفكـر والمبدأ؟ الفلسـطينيون في الخـارج يعتـبرون أن فلسـطين عـربية، كـانت كذلـك وستبقى إلى الأبد، وأنهم إذا خفّفـوا وقبلوا بدولـة فلسطينيـة ودولـة اسرائيلية، فـانصياعـاً للظروف القاهـرة وبانتـظار أن يحق الحق يومـاً ويزهق الباطل. هل تختلفون في ذلك عن هؤلاء الفلسطينيين؟

ـ بالنسبة لعروبة فلسطين التاريخية، لا جدال في ذلك بيننا. عـلى عكس ذلك، أنا لا أزايد على أحد، لكن قناعتي المعروفـة أيضاً أن الكنعـانيين والفينيقيـين والفراعنـة واليهود هم جميعاً من العرق العربي وأنا لا أقبل بتسمية «شعوب سـامية»، لأن تسميـة «شعوب سامية» هي تسمية لاحقة، وهي تسمية دينية كما أعتقد. لذلك أنا أسمّي كل هذه الشعوب شعوب عربية لأنها شعوب شبه جزيرة العرب التي لا اسم لها سوى اسم شبه جزيرة العرب. ولذلك لا نقاش في مسألة عروبة فلسطين تاريخياً، وعروبة لبنان، وعروبة مصر. وأرفض ربط هذه العروبة بالفتوحات الإسلامية.

لكن حين نبدأ من حيث انتهينا من الواقع القائم، هنـا قد نـدخل في اشكـالية الطرح السياسي المتفاوت.

مرة أخرى القول بتحرير كامـل التراب الـوطني الفلسطيني أعتقـد أنه بـالمقياس السياسي الجاف، بمقياس توازن القوى في المنطقة وتوازن القوى العالمي وتـوازن القوى العـربي ـ العـربي، لا العـربي الاسرائيـلي فقط، أمـر غـير وارد في الـظروف الـراهنـة. وبحكم نشوء بيئة خلال أربعين عـاماً إذ ولـدت أجيال من اليهـود في فلسطين، كيف نتعـامل مـع هذا الـواقع الجـديد؟ نحن لم نختـر هذا الـواقـع، لم يحـدث مـا حـدث باختيارنا، لم نُسأل أصلاً. وهذا الـواقع فُـرض علينا بقـوة السلاح. يجب أن لا ننسى اطلاقاً أن هذا الواقع فُرض علينا بقوة السلاح. كيف يمكن أن نغيّر هذا الواقـع وبأي اتجاه؟

أنا أؤمن بأن الخطأ لا يُصَحَّح بخطأ. أؤمن أن المأسـاة لا تنتهي بمأسـاة، وأؤمن

أكثر من ذلك بأن مصلحة الإنسان المجردة والمطلقة هي واحدة بغض النظر عن الدم والكوارث التي الحقتها بنا الصهيونية واسرائيل.

بالنسبة لي على المستوى الشخصي لا أستطيع أن أتعامل مع شعب أو مع أمة أو مع مجموعة بشرية باعتبارها كتلة. أنا أرى الأفراد في الكتلة. أرى الأشجار في الغابة، لا أرى الغابة فقط. أرى الأشجار شجرةً شجرةً في هذه الغابة. وأعتقد ويعتقد أبناء شعبنا أيضاً في الداخل، على الأقل الأغلبية الساحقة من أبناء شعبنا في الداخل، أن الحل الممكن الوحيد الآن هو إقامة دولة فلسطينية على ما يمكن تحريره من أرض فلسطين التاريخية.

وعلى هذا الصعيد نحن لا نتنازل عن حقوقنا الروحية والمادية أيضاً في وطننا. يسألني البعض: وماذا معكم أنتم؟ بعض اليهود يقولون: ألا تذهبون إلى الدولة الفلسطينية؟ وبعض الفلسطينيين يقولون: ألا تنضمّون إلى الدولة الفلسطينية؟ نحن نقول: إن ضرورة التمييز بين الوطن والدولة هي ضرورة يجب ألاّ تغيب عن بالنا إطلاقاً. فالرامة هي وطني، هي بيتي، وحيفا هي وطني، ويافا هي وطني، ولا تستطيع أية دولة في العالم، وأي نظام في العالم، أن يجرّدني من هذا الأحساس بأن هذا الوطن هو وطني.

لا أعتقد بإمكانية الحلّ القائم على العدل المطلق. لا يوجد عدل مطلق على وجه الكرة الأرضية. هل هناك عدل مطلق في لبنان، هل هناك عدل مطلق في سورية. في العراق. في مصر، في أوروبة، في أمريكا، في أي بقعة من بقاع العالم؟ هل هناك حق مطلق وعدل مطلق؟

لا أرى ذلك، ويشعر المرء بشيء من الإحباط حين ينظر حوله في كل العالم ويجد أن العدل مبتور ومجزوء ومكبل بذرائع وحجج وبراهين وقوانين وقرارات ومنظمات دولية وهيئات عالمية لا عدّ لها ولا حصر لها. وكما يقول الأمريكيون: «تايكت أور ليفت». . آي تيكيت. . هذا هو الواقع البشري في الحقيقة. وأي محاولة للإلتفاف على هذا الواقع ستؤدي إلى الانتحار أو إلى الجنون.

في هذا الكلام شيء من التبريرية، والتبريرية شيء غير محترم أصلاً، ويشعر المرء بالتواء في داخله لأنه يتلبس التبريرية. لكننا نعيش مع هذا الواقع مع هذه الحقيقة، كما يعيش المشوّه مع عاهته. هي عاهة بدون شك، لكن نعيش معها،

ويظل لنا هذا الحلم المتواضع بقيام الدولة الفلسطينية على جزء من الوطن الفلسطيني. أبو عمار قال مرة: «حتى في اريحا».. الدولة حتى في اريحا. موطىء قدم من أجل جواز سفر وطني، علم وطني، نشيد وطني، سجن وطني، شرطة وطنية، مخابرات وطنية، قمع وطني.. ما تشاء، ديمقراطية وطنية أيضاً. هذا هو الميل السائد في الوطن وهذه هي رغبة شعب لن تتمكن أي قوة في العالم من كبح جماح هذه الرغبة الفلسطينية القائمة على تنازل فادح، ولكنها قائمة على اعتراف فادح أيضاً بواقع فادح لا يد لنا فيه، لا طاقة لنا عليه، لا حول ولا طول إلا بالله العلي العظيم..

شو نعمل؟ والله شو نعمل؟

□ ساهم شعركم وشعر وأدب رفاقكم في خلق المناخ الوطني الذي تعيشه جماهير فلسطين في الأرض المحتلة. وهذه الانتفاضة، لكم ولإخوانكم أدباء وشعراء فلسطين داخل الأرض المحتلة وخارجها، لكم فيها قسط كبير. أحب أن أعرف ما إذا كنتم قد شاركتم فيها، أين أنتم منها. أم إن أخبارها تصلكم كما تصلنا نحن؟

ـ أنت طرحت سؤالاً يُطرح علينا عادةً بصورة استفزازية. لكنك طرحته بصورة مهذبة ومتحضرة. البعض يقولون: هل ارتفع شعركم إلى مستوى الانتفاضة؟ وآخرون يتساءلون: ما قيمة الشعر إزاء الحجر؟ في هذه الصيغة، كما ترى، كثير من الاستفزاز والتسطيح والضحالة الفكرية أيضاً.

وللحقيقة أقول إننا لم ننتظر فرجاً غيبياً. نحن دعونا باللسان وباليد، بأضعف الإيمان وبأقصى الإيمان، إلى اعتبار هذا الوضع غير مقبول وقابل للتغيير، وبفهم الحرية بالمفهوم الثوري باعتبارها فهم الضرورة، معرفة الضرورة. قلنا موقفنا شعراً ونثراً وعملاً سياسياً في الشارع، في الساحة، في البيت، في المظاهرة، في المسيرة، بالإضراب. وفي القصيدة وفي العمل التشكيلي، وفي الأغنية.

وليس من قبيل الادعاء أو الغرور إذا نحن ادّعينا لأنفسنا قسطاً في التمهيد لتحرك جماهيري، لانفجار جماهيري، أُطلق على هذا التحرك، على هذا الانفجار اسم «الانتفاضة». ولعلكم تعرفون أن التسمية أيضاً وردت منا، من الداخل. نحن مهّدنا في حدود مجالنا للانتفاضة، أسهمنا فيها. أنت لستَ ملزماً باستنشاق الغاز المسيل للدموع حتى تكون مشاركاً في الانتفاضة. أنت مشارك في إطار إمكانياتك الجغرافية والسياسية. أنت تدعم هذه الانتفاضة، تؤيد هذه الانتفاضة.

أنا أستطيع أن أضيف أن رئتيّ امتلأتا بالغاز المسيل للدموع، وأنني رأيت عيني الجندي الإسرائيلي والشرطي الإسرائيلي، رأيت سلاحه المسدّد إلى صدري.

مرة أخرى لا نفاخر ولا نباهي، ولكن هذه هي الحقيقة. لقد مهدنا للانتفاضة، أسهمنا في الانتفاضة، وأرجو أن يتاح لنا المشاركة في يوم الاستقلال الحقيقي.

□ تتخذ صورة الحياة الاجتماعية في فلسطين الآن، صورة أندلس ما شبيهة بالأندلس القديمة، مع فارق جوهري هو أن الأكثرية في الأندلس القديمة كانت من العرب بينما كان اليهود إحدى الأقليات. اليوم انقلب الوضع. في «الأندلس» الجديدة الأكثرية من اليهود والأقلية من العرب. كيف يعيش الشاعر العربي سميح القاسم في «الأندلس» الجديدة؟ كيف ينظر إلى هؤلاء اليهود الذين ينازعونه وطنه والذين يرطنون بلهجات ولغات متعددة هي لهجات ولغات بلدان الأرض التي قدموا منها إلى فلسطين؟

ـ لعله من قبيل تعزية الذات، لكن يحق لنا أيضاً من قبيل العلم والتاريخ والحقيقة التاريخية، أن نجري مقارنةً نحن فيها كاسبون وهم الخاسرون.

العرب والمسلون أتاحوا لليهود في الأندلس، الأكثرية الحاكمة أتاحت للأقلية المشاركة في الحكم، المشاركة في الإبداع، المشاركة في الحضارة، بحيث أصبح العصر الذهبي في التاريخ اليهودي هو عصر الأندلس العربية الإسلامية.

لا أعرف إذا كانت إسرائيل تستطيع أن تفاخر بما أنجزه العرب الفلسطينيون تحت الحكم الإسرائيلي أكثر من شعراء المقاومة. ليس لديها ما تفاخر به سوى أن سياستها أنجبت وولّدت شعراء المقاومة الفلسطينية والمقاومة العربية. (وبالمناسبة أنا أتضايق جداً من محاولة حصري في الخانة الفلسطينية. أنا شاعر عربي).

في هذه المناظرة بيننا وبينهم، بين حضارتنا وبين حضارتهم، نحن الفائزون تاريخياً وانسانياً وثقافياً وأخلاقياً وعلى جميع المستويات.

في المقارنة بحد ذاتها، لعلك قرأت قصيدتي «أندلس». بعض الأخوان قالوا إن المقارنة خاطئة لأننا في الأندلس كنا محتلين، بينما في فلسطين نحن أصحاب وطن. وأعتقد أن في هذا الاستنكاف عن المقارنة ظلماً تاريخياً للعرب أيضاً من العرب. فالحديث عن الأندلس لا يقتصر على احتلال دام خمس سنوات أو عشر سنوات أو

عشرين سنة. إنه حديث عن ثمانية قرون عاشها العرب في الأندلس. هل تستطيع أن تقول لابن عبّاد ولبني الأحمر ولابن زيدون ولولّادة ولابن سهل إنهم محتلّون؟ يجب إعادة النظر في هذا التفسير الآلي للوجود العربي في الأندلس. إذا كان العرب محتلين في الأندلس، فالأمريكيون محتلون في أمريكا، والعرب محتلون في شمال أفريقيا، والهنود محتلّون في شمال الهند، والصينيون محتلون، والانكليز محتلون، والفرنسيون محتلّون.

أن حركة الشعوب عبر التاريخ لا تُسمّى أبداً بالمفاهيم المعاصرة. الإنسان الذي ولد وعاش وأنجب وزار أحفاده أحفاده ضريحه في الأندلس، ليس محتلاً، هو ابن الوطن. لذلك فإن المقارنة بين الأندلس وفلسطين مقارنة حقيقية وصحيحة. أنا زرتُ الأندلس وعشت الأندلس، ولا أخفي عنك أن شعوري كان واحداً في غرناطة وفي يافا. وأعلم أن هذا الكلام قد يودي بي إلى تهلكة التهمة بالشوفينية والتعصب القومي وإلى آخره. لستُ شوفينياً، لستُ متعصباً قومياً، لستُ عنصرياً، لكني لستُ على استعداد للتنازل عن شعوري وعن قناعتي وعن احساسي وعن ضميري. هذا ما أحسستُ به في شوارع قرطبة. كنت أنسى للحظات، وأتخيل أنني أسير في شوارع عكا وفي شوارع يافا.

□ وكيف يكون الحل الأمثل لقضية فلسطين في المستقبل؟

ـ أنا قلت في البداية إن الوضع معقد ومركب ولا أستطيع أن أفسّر التاريخ وفق ما يرضيني فحسب، وبالفعل هناك سؤال صعب يوجهه إليّ فتى ولد بعد عام ١٩٤٨ في فلسطين: ماذا تريدون أن تفعلوا بي وأنا ولدتُ هنا؟ أنا لم أولد في بولونيا، أخطأ أهلي أو لم يخطئوا، أنا ولدت هنا، ماذا ستفعلون بي؟ هنا أنا أطالب بإجابة تليق بحضارتي العربية الإسلامية العظيمة، إجابة إنسانية تحفظ لهذا السؤال إجابة إنسانية.

نحن لم نعلن في أي وقت من الأوقات أننا لا نريد العيش مع اليهود، وأننا لا نستطيع العيش مع اليهود. نحن من سمات حضارتنا أننا نستطيع أن نعيش مع العفاريت والقرود والوحوش الكاسرة. هذا التسامح العظيم والرائع والمدهش الذي تذخر به حضارتنا. لذلك نحن قادرون على التعايش مع الإنسان، سواء كان يهودياً أو كردياً أو بربرياً..

□ **تمتلىء الساحة الشعرية العربية بتنظيرات شتى عن الحداثة والتجديد. . أين أنت من هذه التنظيرات؟**

ـ نحن الآن ندخل في حقول ألغام. . هناك اتجاه الفلسفة وفي الفكر العالمي: التوحيد والتعددية الوحدانية، ونحن أمة توحيد، عندنا إله واحد، رسول واحد، زعيم واحد، شاعر واحد، راقصة واحدة، شيخ واحد. .

هناك ميل عام وكأنما هي رغبة ملحة إلى أن هناك شاعراً واحداً أو فناناً واحداً أو زعيماً واحداً. أنا أعارض هذا التوجه وأدعو إلى استيعاب التعددية ليس كمذهب سياسي أو اجتماعي، بل كذوق، أو كمسلك عام في مراحل معينة. ظهر شعراء عرب فرضوا بالفعل وحدانياتهم: المتنبي، أمرؤ القيس، أبو نواس، المعرّي، لكن لا نستطيع تعميم ظاهرة في مرحلة تاريخية معينة واعتبارها قانوناً يجب أن يتكرر في كل العصور.

من هذا أخلص إلى القول إن الوحدانية في الحياة الشعرية العربية أزعم أنها انتهت عند أحمد شوقي. وبعد أحمد شوقي لم يظهر شاعر عربي يحق لنا أن نتوجَهُ أميراً للشعر أو زعيماً للحركة الشعرية. وليس الأمر اعتباطاً، ليس لأني لا أريد أن أعترف لبلند الحيدري (وقد كان حاضراً هذا الحوار)، لكن لأن بلند الحيدري أيضاً يؤمن بإمكانية التعددية ويرى هذه التعددية. لذلك أعتقد أن هناك شعراء عرباً قد لا يتجاوزون أصابع اليدين، يمكن وضعهم على سقف واحد، على مستوى واحد. هذا ينيف في زاوية معينة، وذاك ينبو في زاوية أخرى. لكن يظل هناك نوع من المستوى المتعدد. هناك تعددية على قمة الشعر العربي، هناك تعددية ليس لموقف ديموقراطي من الشعراء أنفسهم، بل لواقع موضوعي، لحقيقة موضوعية. كل شاعر يريد أن يكون أكبر من المتنبي وأنا أعترف. كنت أتمنى، وأحياناً أنا أكرهه. كل شاعر يريد أن يكون قمة العالم ولكن هناك أموراً موضوعية. لا أستطيع أن أدعي أنني أعظم شعراء العرب ولا يستطيع ذلك أدونيس أو محمود درويش أو نزار قباني أو بلند الحيدري، أو أحمد عبد المعطي حجازي أو عبد الوهاب البياتي. لا يستطيع شاعر عربي عاقل ومتزن أن يدعي إمارة الشعر. ليس لدينا أمير شعر، وإذا أجمع العرب على تأمير شاعر فسيُقتل هذا الشاعر ضرباً من أقرب أصدقائه وزملائه.

نحترم التعددية، نحترم الاجتهاد، التمايز، لكن لا نقبل بتتويج أحد. .

□ **أنا قصدت أن تبدوا رأيكم بما يجول في الساحة الشعرية العربية من تنظيرات وأقوال تتصل بالحداثة . .**

ـ نعم هناك تيار سلفي في الشعر يؤمن بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، وأن العمود الشعري هو عمود الشعر، وأن اللغة يجب ألاّ تخرج عن القاموس المألوف. وهناك تيار الحداثة بالمفهوم النقدي السائد الذي يعني تمثل القصيدة الأوروبية بشكل خاص، والاستفادة من التجربة الأوروبية بشكل خاص، الفرنسية والبريطانية. وهناك تيار ثالث أعتقد أنني أحد ممثليه وهو يقول بحداثة تبدأ بالتراث وتستفيد من التجربة العالمية لكنها تستمرّ وتتكامل مع التراث. لا أقبل مقولات الهدم والتأسيس من جديد. أزعم أنه لا إمكانية واقعية. إنه كلام شعري جميل، لكن بالواقع، بالممارسة، لا مجال لتطبيق مثل هذه النظرية لأنك إذا هدمتَ كل ما هو قائم، فلن تؤسس شيئاً. لا شيء يقوم من لا شيء. لا شيء يبدأ من لا شيء. كل شيء يبدأ من شيء سابق. الشيء السابق بالنسبة لي هو التراث الشعري العربي. إذا كان هناك من يرى في التراث الشعري الفرنسي والبريطاني أساساً يريد أن يبني عليه، فأنا أحترم رغبته وأعارضه معارضة كاملة.

أنا أعتقد أن أوزان الشعر العربي ثروة هائلة لا تجدها في أي لغة من لغات الأرض لدى الشعوب الأخرى. هناك «البينتافيت» و«الاوكتافيت»، أوزان محدودة جداً وفقيرة جداً، فقر مدقع في الفصل الموسيقي بينها البحور العربية مركبة أكثر من النوتة الموسيقية. إنها أكثر تركيباً من النوتة الموسيقية.

يبقى كيفية تعامل الشاعر مع الأوزان. إذا كان الشاعر محكوماً للوزن فستفشل قصيدته وستكون نظماً بلا دم، بلا حرارة، بلا حياة. أما إذا كان هوالمسيطر على الوزن، إذا استطاع أن يحوّل الوزن إلى ايقاع داخلي يأتي عفواً مع الفكرة، مع الموضوع، مع الحالة الوجدانية التي يتحدث عنها، فأنا على قناعة من أن الأوزان تتحول إلى أداة حرية، ليس إلى أداة قمع وكبت كما يزعم البعض، بل إلى أداة تدفع باتجاه الحرية، أشبه بتيار النهر الذي يجرف السابح في النهر إلى آفاق أبعد. . .

الوزن ليس قيداً، هو حرية إذا نبع من داخله، إذا خرجت الكلمة موزونة عضوياً ككائن حي متكامل، أما إذا وضعت الوزن وأردت أن تكتب قصيدة غزل على البحر الكامل حيث لا تسمع دقات القلب، فهذا أمر مفتعل يسيء للشعر ويسيء للعروض.

وللأسف الشديد فإن عجز بعض الشعراء عن استيعاب الأوزان (لا أقول حفظ الأوزان، بل استيعاب الأوزان) أدى بهم إلى حالة من الإحباط. العجز أمام هذه الأشكال دفع إلى موقف عدائي منها.

أنا عاجز عن معانقة الشمس، فلماذا أعادي الشمس أنا عاجز عن مصافحة أپولو، فهل هذا يعني أنني مضطر لشتم أپولو وإلغاء وجوده؟

بالمناسبة أنا كتبت ما يُسمى بقصيدة التفعيلة وكتبت قصيدة النثر أيضاً. وقد أكون أول شاعر فلسطيني يكتب قصيدة النثر، لكن بمرور الزمن حدث شيء من الامتحان والتجريب. هو شكل من أشكال التجريب، ووصلت أخيراً إلى قناعة بأن الشعر الموزون وشعر التفعيلة بالذات هو الشكل الأكثر التصاقاً بتجربتي، والأكثر إمكانية لتدفقي، إذا جاز التعبير.

كلمة أخيرة في هذا الموضوع، بالنسبة للغة الشعر، البعض أوجدوا لأنفسهم قاموساً معيناً، وأعلنوا أن هذا هو قاموس الشعر، وما عداه ليس قاموساً شعرياً. هذا تعسف غير مقبول. لي قاموسي الذي لا يلزم بلند الحيدري ولا يلزم أدونيس ولا يلزم نزار قباني. ولكل شاعر قاموسه الخاص. وجهة نظري الشخصية أنه ما من لفظة، ما من شيء غير شعري. كل شيء، كل ما هو كائن، كل ما هو موجود، فهو شعري. والسؤال هو كيف تتعامل مع هذا الموجود. كلمة تكنولوجيا وكلمة تلفون هما كلمتان شعريتان إذا وُضعتا في مناخ شعري.

وفي اعتقادي أن الحداثة شيء والاستحداث شيء آخر. وفي اعتقادي أن الحداثة موجودة بشكل راقٍ في هذا التيار الوسطي، لا سلفية ولا انقلاع. لا سلفية ولا انقلاع من التراث، هذا هو تيار الحداثة كما أراه.

أنا أعتقد أن القصيدة الأوروبية ليست أهلاً لأن تكون نموذجاً للشاعر العربي. وليس هذا من قبيل الشوفينية، بل هي قناعة فنية صرف. أنا أعتقد أن القصيدة العربية ما زالت سيّدة القصائد في العالم أجمع.

هذه قناعتي الشخصية، لا أميل إلى القصيدة الذهنية، لا أميل لما يسمى بالقصيدة الفكرية وما إلى ذلك. الشعر العربي في أعمدته القائمة الآن، أعتقد أنه بخير، وأنه ليس بحاجة إلى توسل الأوروبي ولا السوفياتي ولا الأميركي. لم يكن لديّ في الماضي، وليس لديّ الآن، وأرجو أن لا يكون لديّ في المستقبل، أي شعور

بالنقص تجاه الشعر الأوروبي وتجاه الشعر الغربي بشكل عام.

□ هناك تيار يقول إنه ينبغي أن نبني حداثتنا الشعرية في أفق الغرب وبمواد الغرب الشعرية..

ـ أنا أنفي النظرية من أساسها. أنت لا تستطيع أن تبني حداثة على أفق الآخر. يجب أن تبني حداثتك على أفقك أنت. لا تستطيع أن تستورد. وحين يستورد أي قطر عربي، ولا سيما أقطار النفط، تكنولوجيا غير موجودة لدى الغرب، في المنازل والسيارات، هل يعني هذا أننا أصبحنا أكثر حداثة من الغرب؟ الحداثة هي عمل إبداعي. حين تصنع أداتك بنفسك فهذه حداثة، أما أن تستورد الآلة الجاهزة، فهذا استحداث يساعد على الحداثة، ينمّي الرغبة في الحداثة.

أنا قرأت اليوت وقرأت سان جون برس وقرأت الشعر الألماني والأميركي لاستفادتي الشخصية، لثقافتي العامة، لكن أعلن جهاراً نهاراً أنني لم أشعر بأي ضرورة لتمثل هؤلاء الشعراء. أحسّ بأننا أقدر منهم على تكثيف الحالة الشعرية بأدواتنا الغنية والثرية بلا حدود، ولسنا بحاجة للاختفاء والاختباء وراء الذهنية، وراء التصنيع، لست بحاجة إلى قصيدة الكمبيوتر. ماذا تريدون مني؟

وهذا يقودنا إلى حديث عن مقولات أخرى: الخطابية، والمباشرة، وكل هذا الكلام الفارغ. أستغرب من شاعر يصعد إلى المنبر ويهاجم المنبرية. ما دمتَ ضد المنبرية لماذا تصعد إلى المنبر؟ ويتكلم بلغة منبرية ضد المنبرية.. إنه أشبه بذلك الفنان الذي يتضجّر دائماً من أن الزواج يعيق الفنان، وهو متزوج وأب لسبعة أطفال. طلّقْ يا أخي..

هذه حالة افتعال، تناقض غير أخلاقي. المباشرة الفنية هي أصعب الفنون. وقد قلت مرة إن أرقى تعبير نقدي حتى الآن في تاريخ النقد العالمي هو تعبير «السهل الممتنع». هو أرقى تعبير نقدي في تاريخ النقد العالمي. تسمع قصيدة فتقول: أي كلام هذا، أنا أستطيع أن أنظم مثلها، تفضل، أنظم مثل هذه القصيدة. لن تستطيع أن تنظم مثلها. المباشرة الفنية هي أصعب الفنون.

في الخطابية، أنت حين تقرأ قصيدة المتنبي، يُخيَّل إليك أن المتنبي كتب هذه القصيدة ممتطياً صهوة جواده، صائلاً بالسيف في صفوف الأعداء، وهو كتب قصيدته في غرفة «مكندشة» وبقلم باركر في غرفة دافئة.. لكن قوة الشعر، القوة الفنية

الطاغية خلقت لديك الانطباع بأنه كتب القصيدة وهو على ظهر جواد.

كيف تريدون مني أن أكتب قصيدة عن الانتفاضة؟ مظاهرة شاركت فيها شخصياً، عشتُ إيقاعها، وجيبها، نبضها، تسارعها، لهاثها، ديناميتها. كيف تطلبون مني أن أعبّر عن هذه الانتفاضة الواضحة كالسيف بغموض ضباب لندن؟ بأي حق يُطلب مني أن أخون حقيقة الفن وحقيقة التجربة لإرضاء بعض النقاد الرخويين الذين تربّوا تربية سيّئة على عقد الشعور بالنقص تجاه كل ما هو إفرنجي، وكل ما هو أجنبي، وعلى تزييف الأصالة؟

هذا الإرهاب الفني المعمول به على ساحة الشعر العربي والثقافة العربية، أنا أحاربه. أنا أحارب هذا الإرهاب ليس بإرهاب مضاد، بل بالنموذج. قلت إن من واجب الشاعر أن يكتب القصيدة، وحين يبدأ الشاعر بالتنظير للشعر، يضع سؤالاً على نفسه.

أنا لا أنظّر وأقول ما لديّ بوضوح تام، بمكاشفة حقيقية. اللحظة الشعرية الغامضة لديّ تأتي بقصيدة غامضة، اللحظة الواضحة تأتي بقصيدة واضحة. الوضوح ليس عيباً إذا كان وضوحاً فنياً حياً. كما قلت: السؤال الأخير هو: شعر أو لا شعر. شعر أو لا شعر...

قد تقرأ قصيدة نثرية قصيرة وترى فيها شعراً، وقد تقرأ أطناناً من «الشعر الحديث» وترى فيه أي شعر له طعم الرماد وطعم القش.

ويبقى في نهاية الأمر لديّ إجابة واحدة: شعر أو لا شعر. اقرأ الجواهري، حين يسفّ الجواهري أجد لديه شعراً أكثر من كثيرين من الشعراء الذين يسمون أنفسهم شعراء حداثة.

□ أنا أعتقد أن هذا التنظير الفاسد الذي ملأ السوق الشعري منذ ثلث قرن قد أساء إلى الشعر العربي، إلى غريزة الشعر وسليقة الشعر عند الشعراء. وهو أيضاً علامة نضوب في الإبداع عند هؤلاء الذين يكثرون منه.

ـ هذا صحيح..

□ لنأخذ مثلاً مقولة «التجاوز». هم يطلبون من الشاعر أن يكون في المساء غيره في الصباح، وأن تكون قصيدته اليوم غير قصيدته غداً..

- إنهم يتعاملون مع الفن كما يتعاملون مع الأزياء. يقولون مثلاً: «منذ قصيدة التفعيلة لم يحدث أي تطور ثوري». لقد عاش العرب آلاف السنين على عدد محدود من البحور الشعرية. من قال إن قصيدة التفعيلة انتهى دورها؟ إنها ما زالت قادرة على الحياة ربما لآلاف السنين؟ إنها تجدد نفسها، والتجديد يجب أن يتم في داخل هذا الشكل التجديدي أصلاً. هل قصيدة أبي نواس لا تُعتبر جديدة بالنسبة لشعراء معاصرين؟ إنها جديدة. في الشكل القديم هناك أيضاً تجديد وتقعر. عاج الشقي على رسمٍ يسائله/ وعجتُ أسأل عن خمّارة البلد...

(الحوادث ١١/٥/١٩٩٠)
(آفاق عربية ١٩٩٠)

مع شوقي بزيع

□ من هم شعراء الجنوب؟ وما هي ظاهرتهم؟

ـ هـذا السؤال بدأ يُـطرَح في الواقـع في بدايـة السبعينات. مـع الاشارة إلى أن الشعر في الجنوب اللبناني لم يكن حكراً على هذا الجيل من الشعراء، وأن هناك شعراء كثيرين سبقونا إلى الكتابة، ليس من مطلع هـذا القرن بـل منذ قـرون عدة. والمتتبـع لتاريخ جبل عامـل يعرف بـإن هناك عشرات الشعـراء الذين طـواهم النسيان بفعـل وضع الجنوب الجغرافي والسياسي. كان الجنوب عرضة لتجـاذب اقليمي متعدد، تـارة كان يتبع لولاية عكا، وتارة كان يتبع لولاية صيـدا أو لولايـة دمشق وغير ذلـك. كان هؤلاء الشعراء موجودين، ولكنهم كانوا في دائرة الظل.

لماذا تثار هذه العاصفة في هذه الآونـة أو منذ السبعينـات؟ لأن الجنوب انتقـل من دائـرة الظل إلى دائـرة الضوء مـع تمركـز الصراع العسكري والسيـاسي مـع الاحتـلال الاسرائيلي للجنوب اللبناني، أي أنه أصبح خندقاً مباشراً بوجه الاسرائيليين.

ظهـر شعراء الجنـوب في البدايـة إعلاميـاً مع المجلس الثقـافي للبنان الجنـوبي، وبخاصةٍ في نادي الشقيف في النبطية في مطلع السبعينات. وكنا نتقدم يومها للالقـاء كل عشر شعراء معاً. دائماً كان المهـرجان يضم مثـل هذا العـدد وكان يلفت النـظر وجود هذا الكمّ من الشعراء في الجنوب. وفعلاً إذا أخـذنا المسـألة بهـذا الإطار نجـد أن نسبة الشعـر والشعراء في الجنـوب اللبناني أعـلى منها في منـاطق أخرى. لكن الكم لا يعني شيئاً بحد ذاته، كما أن الانتماء الجغرافي إلى الجنـوب أيضاً لا يعني شيئـاً، خاصـة وأن التسمية ظهرت لعوامل غير شعرية في البداية، عوامل سياسية واعلامية. الاعلام يحلو له دائماً أن يفتش عن ظاهرات جديدة كما حصل مـع شعر «المقـاومة الفلسـطينية» من قبل، لا لأن هذا الشعر تميز بحـد ذاته، بـل لأن القضية نفسهـا كانت مميـزة، وكانت تحتاج إلى معادل ثقافي وإعلامي.

هذا ليس موقفاً من الشعر الجنوبي إن صح التعبير بحد ذاته. أنا لا أقلل هنا من قيمة الشعراء، لكن أريد أن أقول إن هؤلاء الشعراء لا يشكّلون مدرسة شعرية متميزة. هؤلاء الشعراء يتوزعون على خارطة الشعر العربي بتعددها وتنوعها وإشكالها المختلفة، وتتفاوت قصائدهم بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر على مستوى الشكل التعبيري. وعلى مستوى المعنى، ترى أن هذا الشعر لا يجعل من الجنوب قضيته الوحيدة. هناك شعراء لا ينتمون إلى الجنوب إلا من حيث مسقط رأسهم، ليس همهم الجنوب، الجنوب لا يشغلهم في شيء، وهم يقيمون خارجه ليس من الناحية الجغرافية فقط، بل من الناحية الروحية أيضاً. وهناك حفنة من الشعراء ترى أن هناك تأثيراً حقيقياً للجنوب على قصائدهم، للجنوب ليس فقط كتسمية. طبعاً قد يكون هناك من توسّل الجنوب للتعبير لفظاً عن بعض الهموم. أي أنه تحدث عن الجنوب، كأن ترد كلمة الجنوب في بعض القصائد كنوع من التعبير الفولكلوري عن همّ ما لا يعتمل فعلاً في داخل الشاعر. هذا مستوى من الطرح، والمستوى الآخر والأعمق برأيي هو الذي لا يتحدث عن الجنوب، وإنما يقول الجنوب، يكتب شعر الجنوب الحقيقي. يكتب شعر الجنوب ولا يكتب عن الجنوب.

هذا النوع الآخر يحتاج إلى معايشة حقيقية، وإلى أن يكون الجنوب في داخل شعرائه. تصبح اللغة هنا بديلاً عن المكان. يعني أن الشاعر الجنوبي الحقيقي لا يكون شاعراً اقليمياً بالمعنى الجغرافي للكلمة، بل يكون شاعراً محلياً لأن المحلية هي تأكيد الخصوصية بقدر ما هي تأكيد للإنسانية. ولا يمكن القفز عن المكان الذي تعيش فيه لكي تدعي أنك تتحدث عن مظاهر كونية وإنسانية، لأن الذي لا يستطيع أن يتألم للدمعة التي يراها في عيني طفل من أطفال قريته، لا يمكن له أن يتألم مع أي طفل من أطفال العالم. وكذلك بالنسبة للمرأة والشجرة والحجر والماء ودورة الحياة بكاملها.

إذن أنا أعتبر بأن بعض الشعر الجنوبي ينطلق من محلية لها خصوصيتها ونكهتها. وفيها تشكل هذه المحلية إحدى دوائره الضيقة، تشكل الإنسانية دائرته الكبرى.

لكن الشعر الجنوبي لا يشكّل مدرسة متميزة على المستوى الفني، فهذا لا يمنع أن يكون لديه بعض السمات المشتركة، أو لدى شعرائه المتقدمين نوعياً. وطبعاً أنت تعرف أن هناك تنوعاً في الاتجاهات الشعرية بين شعراء الجنوب. لا شيء مثلاً يجمع

بين شعر حسن عبد الله وشعر فلان، أو شعر محمد علي شمس الدين وشعر فلان الآخر، وهكذا. ترى إن هناك تفاوتات كثيرة وتنوعاً. وفي تقديري أن هذا لمصلحة هذا الشعر وليس ضد مصلحته، باعتبار أن الجنوب كما قلت ليس صاحب مدرسة فنية. الجنوب في النهاية اقليم من الاقاليم، بقعة من بقاع الوطن العربي. لكن هناك سمات أرى فيها ملامح تميّز ما، أو نكهة خاصة لهذا الشعر. هذه السمات بتقديري هي أولاً تأصيل المكان، والتأكيد على عنصر الاقامة في الأرض. شعر الجنوب شعر الاقامة وليس شعر الرحيل. شعر التراب وليس شعر البداوة. الشعر العربي غالباً ما كان شعر مدّ وجزر، يتطور حيناً وينحسر حيناً آخر، تماماً كما كانت اقامته في الصحراء، كانت هذه الاقامة عرضة لرحيل مستمر. كان في الشعر العربي وحدة زمانية. كان الزمن يوحد القصيدة. كان للقصيدة زمن موحد، زمن نفسي، بينما كان المكان مشتّتاً.

إن في بعض شعر الجنوب تأكيداً على المكان، ربما لأن هذا المكان مهدّد. أنت تركز على هذا العضو لكي يشفى. كأن تهديد المكان الجنوبي جعل الشعراء يحوّلون اللغة إلى مكان آخر. هذه الغة أصبحت مدعوّة لكي تحمل كل ما هو مهدد في المكان الأصلي. فأنت ترى كل ايقاعات الفولكلور الشعبي: الحديث عن النباتات والطبيعة والاحجار والبشر، كل المظاهر اليومية للحياة في الجنوب. هذا الإيقاع المنحني، هذا الإيقاع المكسور الذي تراه مثلاً في انحناء ظهور الفلاحين والفلاحات وهم يقطفون شتلات التبغ عند الفجر. تراه أيضاً في الانحناء الآخر الذي يقوم أيضاً على تقوّس الجسد وهو يندب ويرثي شهداء غابرين. تراه في أغاني الفراق التي تصدر عن صبايا الجنوب وهن ينتظرن شباباً وعدوهنّ بمحابس وطرحات عرس لا تجيء. الزمن مُنحنٍ، مقوّس، مكسور، لذلك ترى الإيقاعات ذات طابع فجائعي، فيها شيء من الحسرة الدائمة. وإن كانت تحمل أيضاً في وجوهها الأخرى ملامح الغضب والإصرار على الحياة والبقاء.

العنصر الآخر في بعض شعر الجنوب هو الغنائية العالية والشفافية، وترتبط أيضاً بعنصر المكان. غناء الماضي وبنفس الوقت أيضاً الاطلالة على المستقبل من خلال خيط غنائي زمني فيه كل أنواع التفجع، فيه الخيبات وفيه الأمل والحسرة. هناك أذن غنائية لافتة في شعر الجنوب ترتبط بإيقاع وزني خاص.

هناك أيضاً العصب المشدود. عندما تقرأ قصيدة مصرية ترى أن هذه القصيدة

على المستوى الإيقاعي رخوة، أي أن الحالة الإيقاعية في القصيدة، وكذلك النفسية، حالة باردة إلى حدٍّ ما. يمكن أن تكون تأملية كشعر عبد الصبور مثلاً، أو غنائية كشعر أحمد عبد المعطي حجازي، ولكن عصبها ليس عصباً مدفوعاً إلى نهاياته. يمكن أن يكون السبب طبيعة مصر. طبيعة مصر وطبيعة النيل تفرض نوعاً من سكونية خاصة بالنسبة لشكل القول.

في شعر الجنوب ترى أن عصب القصيدة مشدود إلى نهاياته. وأنا أربط هذا الشيء بإيقاع الحياة في الجنوب، هذه الحياة التي تقوم دائماً على نوع من الإحساس الدائم بالموت، بتهديد ما قد يطرأ على هذه الحياة، فيدفع الجسد لأن ينكمش كأنه يخاف أو يدافع عن نفسه. هذا الجسد إما أن ينكمش سلباً فينتج شكلاً فجائعياً فقط، نادباً، أو ينكمش إيجابياً ثم يتجه إلى فعل المقاومة. والاستشهاد كما حصل مع بلال فحص وسواه، فتراه مشدوداً إلى حدوده القصوى، كشيء مطّاطي مدفوع إلى نهاياته، فهو عندما يصل إلى حدوده القصوى ينقطع. الانقطاع هو الموت. لحظة ما قبل الموت هي اللحظة الأكثر عصبية. هذا معنى استشهاد جسد جنوبي. عندما يمتلىء ويغلي، تحتدم فيه كل عناصر الصراع المحمومة بين الحياة والموت، بين رغبة في أن يبقى على قيد الحياة ويعيش حياته، وبين انشداده إلى الأرض الأم.

القصيدة الجنوبية في بعض حالاتها تحاول أن تحاذي هذا الزمن، فتراها متوترة، نابضة بالحياة، ترى ايقاعاتها ايقاعات درامية فيها كل أنواع المفارقات اللغوية والصورية والإيقاعية.

□ هناك من يعتبر أن شعراء الجنوب ما زالوا شعراء مرحلة معينة من العمر الشعري تُعرف بشعر الصبا. هناك شاعر وهناك شاعر شاب. وشعراء الجنوب بنظر الكثيرين لم «يتخرّجوا» بعد، لم يصبحوا شعراء بالمعنى المكتمل للكلمة. اقامة في بيروت، وتجربة فكرية وثقافية ونضالية محدودة، لا يمكن أن تعطي العطاء الشعري المطلوب.

ـ سأحاول أن أكون موضوعياً تجاه هذا السؤال، رغم صعوبة الحديث عن الذات، وهو حديث يحتاج إلى شجاعة في الاستبطان، أن يكون المرء هو الوجه والمرآة في وقت واحد، قد تكون الرؤية أكثر صوابية من الخارج. ولهذا فإن النقد مدعو إلى تحليل هذه الظاهرة فعلاً والوقوف على حقيقتها. قد تكون ظاهرتنا، ظاهرة شعراء

الجنوب غير مميزة إلا بالمعنى السياسي. لذلك أرى إن هناك ميلاً عند العرب إجمالاً لخلق ظواهر وخنقها في آن، وهذه ظاهرة طفولية. ترى أن هناك اناساً تنبهر بظواهر تخلقها أصلاً، ولكن تخلقها لكي تدمّرها فيما بعد. كأنها حالة من «ديك جنّ» عاطفي يؤلّه حبيبته ثم يقتلها بعد ذلك. هذا ما حصل مع شعر المقاومة الفلسطينية. أنا أذكر في نهاية الستينات أن كل ما كان يخرج من فلسطين المحتلة يُتعامَل معه وكأنه نصّ مقدس، ينبهر به الناس ويبقون مشدوهين به قبل أن يعودوا إلى سفينتهم. لكن عندما انفض كل شيء وانقشع الغبار، وجد الناس أن هؤلاء لا يختلفون بشيء عن غيرهم من شعر الخارج العربي، وأن الكثير منهم يندرج في مذاهب شعرية اختطّها آخرون، وهكذا لم يبق منهم إلا الأصيل، أسماء قليلة جداً. خفتت النار السياسية التي كانت تلهب مشاعر الناس إزاء هذا الشعر.

ما حصل مع شعراء الجنوب هو كذلك. ترى الناس يتحدثون عن ضمور هذه الظاهرة بفعل عوامل قد تكون من خارجها، عوامل تتعلق بانحسار المقاومة الوطنية وتفتتها ومحاولات اجهاضها. وأنا لا افصل هنا بين الاثنين لأنني لا أعتقد إن هناك فعلاً كلياً بين المناخ السياسي والاجتماعي بمعناه العميق طبعاً، وبين الشعر. السؤال المطروح الآن ليس عن شعراء الجنوب اللبناني وحدهم، بل عن الشعراء اللبنانيين بأكملهم. لماذا ينضب الشعر اللبناني الآن؟ أنا منذ سنتين لم أقرأ قصيدة جديدة. أنا منذ سنة ونصف لم أكتب قصيدة. آخر قصيدة كتبتها هي قصيدة عن بلال فحص، أي مع توهج المقاومة الوطنية. إذن لا نستطيع أن نفصل فصلاً تعسفياً بين الواقع وبين الشعر، وإن كان الشعر يقف على مسافة من الواقع. لكن الذي حصل في لبنان في العامين الأخيرين كان أكثر فظاعة من كل ما جرى في الحرب اللبنانية. بلغ السوس العظام كما يقول أحد الشعراء. مجتمع منخور من الداخل. لم يعد هناك شيء يُركز إليه. كأن هناك سلطاناً ما يفتت الأجساد والارواح. كأن البلد قائم على الرمال أو الرماد. وضع دون الشعر، واقع ينقسم فيه الناس إلى عشرات المذاهب والطوائف والازقة والأحياء، ينقسم فيه الانسان على نفسه، تتباعد الأشياء. ليس هناك ما يؤالف بين شخص وآخر. تتراجع القصيدة لكي يحل محلها نوع من الخواء. قد يقول أحدنا إن هذا موضوع معاناة. طبعاً أنا أعرف أن المعاناة هي تربة الشعر الحقيقية، لكن على الأقل في داخل المعاناة قوة ما. حتى ونحن نحارب في الخندق، حتى ونحن نواجه الجوع، في الجوع قوة داخلية هي قوة الحياة مقابل قوة الموت، لكن ما يحصل الآن هو

الإحساس باللاجدوى، الاحساس بعبثية قاتلة، الإحساس بقتامة وضع كامل لا نفق فيه يؤدي لشيء سوى اليأس المدمر والظلام القاتل. وأنا هنا لا أبشر بالموت لكني استعين بقول أحد الشعراء: «حين يكتمل الحزن تكتمل القنبلة». . هذا الحزن المطبق هو الوجه الآخر لخيوط الفجر التي قد تنبعث بين لحظة وأخرى، فلا موت كلياً على الأرض. ولكن يجب ألاّ ننسى أن الحال التي نعيشها الآن هي من أصعب الحالات التي واجهناها كمجتمع وكشعراء أيضاً.

إذن هناك انحسار عام في الشعر اللبناني. أما القول بأن شعراء الجنوب لم ينضجوا، فجوابي أن القسم الأكبر من شعراء الجنوب لا ينتمي إليه إلا جغرافياً، ومن الحمق والظلم لهم وللشعر وللجنوب نفسه أن نضعهم في هذه الخانة. هؤلاء لا يرون في ذلك عيباً. إنهم يتنصلون من التسمية كلياً، وأنا لا اتنصل من التسمية إلا إذا كانت تعني ظاهرة اقليمية أو سياسية عابرة، أما أن أكون شاعراً جنوبياً فهذا شرف، ولعل طموحي أن أكون شاعراً جنوبياً.

□ كيف تفهم الحداثة؟

ـ هناك سوء فهم للحداثة ولمعانيها وهناك من يستعملها في غير محلها. يتوهم البعض أن الحداثة هي انقطاع عن الماضي، وبانّ لها زمناً خارج الزمن الحقيقي. وسمعت مرة ناقداً يعرّف الحداثة بأنها تشبه اللحظة التي يقفز فيها شخص من مكانه دون أن يصل إلى المكان الآخر، أي وهو معلق في الهواء. هذه صورة شعرية ولكنها ليست تعريفاً صحيحاً. هذا الذي قفز لم يقفز لكي يبقى في الهواء، ولو فعل ذلك لخرج عن جاذبية الأرض، وفقد كل معنى القفزة. معنى القفزة هو أن ينتقل من مكان إلى مكان. قد تكون الحداثة هي القفزة نفسها لكن ليس القفزة في الهواء فقط، بل في البحث عن أرض جديدة لا يمكن إلا أن تتواصل مع الأرض التي قفز منها، وليس هناك هوّة عدمية بين المساحتين: المساحة التي قفز منها والمساحة التي قفز إليها. هناك فعل متحرك. الحداثة حركة. هذه الحركة تتم على أرض. ينسى هؤلاء أننا لا نعيش في فراغ بل على أرض وفي واقع. كما يحتاج الشجر إلى تربة، كما يحتاج إلى الماء.

الحداثة هي إعادة تجديد للتراث، إعادة صياغة، وهي اضافة لا قطع. حتى أدونيس قد يفهمه البعض خطأ، أو قد يكون هو نفسه على خطأ سألته مرة: في نص واحد في ديوانك «أغاني مهيار الدمشقي» تارة تقول: مهيار لا اسلاف له، وتارة تقول:

إن في داخل مهيار جذوره، فكيف توفق بين هاتين الكلمتين؟ أجاب: إن ما أقوله هنا هو شعر وليس تحليلاً أو علماً. لكن الجواب رغم احتوائه على تهرب ذكي، إلا أن له دلالة. يعني أن أدونيس لا يعني في ما يعنيه الانقطاع الكامل. وأنا أؤكد ذلك لأنه حتى العبارة عند أدونيس عبارة كلاسيكية. العبارة الأدونيسية عبارة عربية حقيقية. بنية التعبير عنده، العلاقات داخل الجملة نفسها علاقات عربية أصيلة وسليمة. لكن المشكلة هي في الادونيسيين، في الذين يأتون فيما بعد لكي يفهموا الكلام على غير حقيقته، عن عمد أو عن غير عمد، لكي يضعوا كلامه في غير مكانه، مبررين عدم موهبتهم، وعندها يبدأ القفز في الوحل والمستنقعات.

في تقديري لا يمكن لشاعر حقيقي إلا أن يكون طالعاً من تربة ونسق وأرض، إلا أن يمثل روح شعبه، وجدانه، وأن يتمثل كل الذين سبقوه. إنه لا يمكن أن يكون نسخة منهم. هم موجودون في داخله، لكنه شيء آخر. هو غيرهم وهو هم في الوقت ذاته. إنه يضيف ولا ينقطع.

□ في الساحة الشعرية اليوم ظاهرة تُدعى ظاهرة هجاء الشعراء العرب للواقع. كيف تنظر إلى هذه الظاهرة؟ ما هي رسالة الشعر والشاعر برأيك؟

ـ قد تكون هذه الظاهرة استمراراً لظاهرة المدح والهجاء العربيين التقليديين. يجب أن نقر بأن ادعاء الحداثة ليس حداثة بحد ذاته. توهم الحداثة ليس حداثة. فيما يظن الشاعر الحديث بأنه يبتكر عالمه وموضوعاته الخاصة، يرى نفسه وقد سقط تلقائياً في ماضيه الشخصي أو الجماعي، أي فيما ورث من عناصر الشعر. والمدح والهجاء يتوزّعان على معظم الشعر العربي، مدح الخليفة أو هجاؤه، مدح فلان أو هجاء فلان. هذا الشيء انتقل إلى مستوى آخر فقط، مستوى مدح الواقع أو هجاء الواقع. إما أن ترى قصائد انتصارية تحاول أن تزيّن الواقع، أن تلمعه، وتعمد إلى نوع من تفاؤل قسري متعمد لا مبرر له في الواقع فتنتهي دائماً نهايات سعيدة، وتمجد بطولات مفترضة، وإما أن ترى قصائد تحاول أن تلعب لعبة المازوشية، تعذيب النفس، فتلعب على وتر الهجاء. والناس يتلذذون بذلك لأنه جزء من عالمهم النفسي. يسقطون من خلال كل إحساس بتأنيب الضمير وبعقد الذنب. وهذا أمر لعب عليه كثير من الشعراء العرب.

ليس الشعر مع أبيض المدح ولا مع أسود الهجاء. الشعر في الوسط. الفن

ليس الأبيض والأسود. هناك عشرات الألوان تمتد بينهما. الفن ليس الحياة ولا الموت، إنه هذه العلاقة الصراعية المحتدمة بين الإثنين. مجال الفن هو الوسط الممتد بين الولادة والموت، الوسط الداخلي، هو الوسط الذي تجري فيه كل أنواع الصراعات الداخلية أو الخارجية، القلق، المعاناة، عقد الذنب، الإحساس بالغبطة الداخلية، بالرضا، أو عدم الطمأنينة. هذه مساحة الفن، ومن هنا أخذ شكسبير هذا الطابع الإنساني العظيم لأنه مَثّل بعمق وبشكل حقيقي كل ما يصدر عن داخل الإنسان الذي رأى فيه المعري أنه وإن كان جرماً صغيراً فقيه انطوى العالم الأكبر. العالم الأكبر فعلاً هو عالم النفس الداخلية حيث الحياة ليست إيجاباً مطلقاً ولا سلباً مطلقاً، حيث لا خير دائم ولا شر دائم، إنما الصراع بين المشهدين. وبرأيي أن هذا هو زمن الفن الحقيقي، ولذلك أنا ضد الهجاء المحض الذي يقوم به بعض الشعراء العرب وهم يعرفون أنهم يلعبون على وتر ينفس عن الكثير من الإنفعالات وعقد الذنب التي يعيشها الجميع. ولذلك ترى أن كل هؤلاء الذين تحتفل بهم الطبقة الحاكمة العربية، والبورجوازية، وتردد أشعارهم من الشعراء الفقراء والمعدمين والمقهورين، فكأنها من خلال شعر هؤلاء تستريح أو تنفس عن مكبوتاتها وإحساسها بالذنب.

□ **إلى من ينتمي الشعراء؟ إلى من تنتمي أنت؟**

ـ أنا أعتقد بأننا نعيش، فيما نظن أننا نفلت من أنفسنا، داخل رحم كونية إذا شئت، وأن خروجنا من رحم الأم لا يعني سوى خروجنا من الرحم الصغيرة إلى الرحم الكبرى التي هي العالم. إننا لا نتبدل إلا من داخل سمات معينة، سمات تعطينا لون وجوهنا وأعيننا، كما تعطينا دورة دمّنا وإيقاعاتنا وشكل استجابتنا للأشياء، شكل حبنا للمرأة، وقع أقدامنا على التراب. ليس هناك من انعتاق كامل، ولا أحد يفلت ويخرج إلا ليستعيد التواصل من جديد في دورة دائمة حتى ولو ادعى بأنه يفلت.

هذا يصح على الحياة والمشاعر، كما يصح على كل شيء آخر. في داخلي أحسّ بأنني مسكون بأرواح آلاف الأسلاف. أحسّ بأن عشرات الأجداد يصرخون عبري، وأكتب من خلالهم، من خلال طبيعتهم، من خلال ملامحهم. لذلك كنت منذ بداياتي الأولى مشدوداً إلى الناس العاديين الذين يحيطون بي. كنت أشارك في رقصات الدبكة في الأعراس. كتبت الدلعونا والزجل والعتابا. كتبت مراثي في الجنائز والمآتم. أرّخت لحياة الناس اليومية في قريتي. هذا الشيء استمر معي فيما بعد ولا أرغب أصلاً في أن أحمل وشماً يختلف عن الوشم الذي حفرته قريتي في داخلي، لا بالمعنى الضيق،

بل بمعنى آخر، معنى البيئة التي انتمي إليها. وأنا أعتقد بأن هذه الميزة خصوصية يجب أن أحافظ عليها. على الشعر أن يحيلك إلى مصدره، وإلا ما قيمته؟ عظمة شعراء كبار في العالم، وقصاصين كبار، أنهم يحيلون قارئهم على مصادرهم، على ينابيعهم، على مناخ ما، على بيئة ما. إذا أخذت نجيب محفوظ، أو أخذت ماركيز، أو نيرودا، أو لوركا، تحسّ بأن كل شاعر يحمل عصب بيئته ونكهتها المحلية الخاصة.

الإيقاع اعتبره جزءاً من إيقاع الحياة التي أعيشها وجزءاً من الشعر نفسه. ليس الإيقاع شكلاً عارضاً خارجياً، وإنما هو داخل في تكوين القصيدة العضوي. وإذا كان لا يعيق البناء الداخلي للقصيدة، وعملية التصعيد النفسي والوجداني، فلماذا أغادره إذن؟ الإيقاع موجود في كل شيء: في الطبيعة والأشياء، في الضحك والبكاء، في الأفلاك. ليس الإيقاع شيئاً خارجاً عن نظام الحياة. أنا أختلف كثيراً مع أولئك الذين يحاولون أن يبرّروا عدم موهبتهم بالهروب إلى الأمام. قبل أن نحدّد شكل الكتابة عند الشاعر علينا أن نسأل سؤالاً: هل هذا الشاعر شاعر أو غير شاعر؟ هل هو موهوب أم لا؟ وهذا حد أدنى. لكي تذهب إلى نجار وتصنع عنده طاولة، يجب أن يكون نجاراً أولاً، ملمّاً بالمهنة، لديه الأدوات أو «العدّة». هل هذا الشاعر يمتلك فعلاً «عدّة» الشعر؟ إذا ضاعت المقاييس فما الذي يميز إذن بين الشاعر واللاشاعر. وهذا ما وصلنا إليه أخيراً على كل شاعر. لم يعد هناك أي مقياس خاصة في غياب النقد وسلطته. على النقد أن يستعيد سلطته الفعلية حتى ولو اقتضى الأمر سجن بعض الأدعياء، إذا لم يكن هناك حل آخر. لماذا لا تكون هناك محاكمة لمروّجي الرداءة في الساحة الأدبية؟ ألا تكفينا الرداءة السياسية؟

يجب أن نعود إلى المعيار. في الموسيقى معيار. إذا كان أحدهم لا يعرف النوتة الموسيقية كيف نعتبره مؤلفاً موسيقياً؟ في الرسم إذا كان أحدهم لا يعرف الحد الأدنى في استعمال الألوان، كيف يمكن أن يكون رساماً أو فناناً؟ لا بد من شيء نرتكز إليه. كل ما يتحرك يتحرك قياساً إلى ثابت. يجب أن يكون هناك ثابت ما. يجب أن يكون هناك «الله» حتى يكون هناك حركة في العالم..

إذن ما هو الثابت في لفن؟ هذا الثابت هو الموهبة برأيي. هو الأدوات. هو العدّة. وبعد ذلك ليكتب الكاتب كيفما شاء. المهم أن يوصلني الشاعر إلى الشعر، إلى تلك الدفعة الحقيقية، تلك الخلجة التي أسميها الشعر. كأن الشعر هو البحر

الذي نصبو إليه. ولنأخذ أشكالنا وطرائقنا المختلفة شرط أن توصلني إلى الشعر. أنا لست ضد قصيدة النثر بالمطلق. لكن جئني بشاعر كمحمد الماغوط. الشاعر لكي يؤكد نفسه عندنا يلغي كل من عداه. مبدأ قتل الآخر. إذا كانت قصيدة النثر جاءت بمحمد الماغوط فإنها لم تجد علينا بأسماء كثيرة أخرى. وهذا استثناء. إذن المهم أن تكون شاعراً واختر الشكل الذي تراه. وأنا أعتقد أن العمل العظيم أكبر من شكله. العمل العظيم يلغي شكله ولا يؤكده. بمعنى أنك إذا استمعت إلى قصيدة رائعة تنسى شكلها. أنت تتلقاها مباشرةً كقوة حياة، تنسى كيف كُتبت. لا يبرز الشكل حاداً وفاقعاً إلا حين يغيب المعنى، أو حين تقع القصيدة في الرداءة. عندها يظهر الشكل نافراً. كذلك الأمر بالنسبة للمرأة. أنت تتلقى المرأة دفعة واحدة. أنت لا تقيس الزاوية التي ينحني خصرها فيها مثلاً، أو زاوية استدارة العين وما إلى ذلك. أنت تراها وتنبهر أمام جمال قد تكون تفاصيله بحد ذاتها غير جميلة. هناك وجوه قد تراها، إذا أخذت كل عضو من أعضائها على حدة تراه غير جميل، ولكن تآلقها وتناسقها يبدو رائعاً وحقيقياً وجميلاً، وهذا سرّ الجمال في العالم.

□ كيف تنظر إلى الشعر في لبنان الآن؟ إلى مأساة لبنان بالشعر وبسواه؟

ـ هناك تلف ما طال العظام، أو المناطق الأعمق من الروح. جاءت الحرب فدمرت في البداية السطح أو المظاهر الخارجية للأبنية وللنفوس. ولكن هذا الدمار بدأ ينمو شيئاً فشيئاً. كان ينمو ولكن كان لدينا دائماً بدائل. تنهار ظاهرة فتولد ظاهرة أخرى مكانها. يسقط حل ونستبشر بحلّ آخر، لكن لم يكن الظلام سائداً في وقت ما كما هو سائد اليوم. الاحتياط الروحي الذي كنا نتوسمه من خلال بعض الظواهر التي شكلت المقاومة الوطنية في الجنوب إحدى معالمها. هذا الاحتياط الذي كان مرشحاً لأن يكبر ويتوحد لبنان على أساسه، لبنان المستقل الحقيقي المنخرط في بيئته العربية، الفاعل، وبنفس الوقت المتنوع والمتميز والمنفتح، هذا وقع في حالة السرطان الذي طال كل الأنسجة كأننا في سرطان روحي حقيقي. حتى هذه المقاومة لم تستطع أن تنجو من فخ المذهبيات والحساسيات والقبليات. من أشلاء هذا الذي يحصل قد تقوم الرقعة ولو الصغيرة التي يمكن أن يتأسس فوقها لبنان الجديد. لا موت أبدياً على الأرض. لكن هذا لا يعني أننا لا نعيش أزمة خانقة أتمنى أن لا تستمر. هي تطال الشعر اللبناني على دفعات. بعض الشعر اللبناني منذ زمن انتقل إلى مثواه الأخير، منذ زمن لأنه كان يقف إلى جانب أولئك الذين يقفون ضد حركة الحياة منذ البداية. كان

منحازاً إلى لبنان مضى وفات أوانه. هذا الشعر سقط قبلاً، وبتقديري أن سعيد عقل هو نموذجه الأساسي. رجل يقف بشكل مأساوي أمام فروسية مدعاة لم يعد لها وجود أصلاً، ولا محل لها. فروسية مؤلفة من عالم لغوي محصور بالخيل والليل والسيف في ميدان ليس هو ميدان هذا الكلام إطلاقاً. إذا حاولت أن ترى ما وراء هذا الكلام، تراه أجوف وفارغاً ولا يقول شيئاً، نوع من فانتازيا لغوية متخيّلة قد تدل فعلاً على مصاب صاحبها وعلى مرض نفسي في داخله، أكثر مما تدل على شيء حقيقي وإنساني، مهما حاول البعض أن يبخّر. أنا أقصد سعيد عقل ومن يمثل في الخارطة الشعرية اللبنانية. وهنا أؤكد أن من يمثله لا يعني أنه يمثله فقط في ساحة من ساحات. لا أعني طائفة. قد يكون سعيد عقل موجوداً في كل طائفة، وبقعة. لكن كان هناك من يسقط ومن يأتي بعده، يتجدد. شعر الجنوب هل هو مهدد بنفس الطريقة؟ أنا لست متفائلاً في هذه.المرحلة وهذه الأزمة الخانقة بنظري قد تستمر سنوات. لكن سيأتي زمن تتأسس فيه قيم محل القيم التي أُتلفت، حياة محل حياة تموت، أشجار محل أشجار تحترق، وأيضاً سيعود الشعر إلى عافيته.

□ أي دور للمرأة في حياتك وفي شعرك؟

ـ سؤال المرأة هو سؤال الشعر وسؤال الحياة. ليس هناك من امرأة حقيقية على الأرض. المرأة التي في داخلنا، في ضمائرنا، لا توجد. هناك نساء يعشن في أماكن قد نعشقهن ونتزوجهن لكن دائماً هناك مسافة، مسافة لا تنقطع. ولا يمكن أن نصل إلى شيء نحن نركض في داخله. نحن نركض في الرحم الأنثوية التي خرجنا منها كيف نركض داخل شيء إليه؟ أليس هذا الركض مستحيلاً، مأساوياً، سيزيفياً؟ هذا الشيء قد تنطبق عليه حالتي الشخصية، فأنا أشعر دائماً بأن وراء المرأة التي أمامي امرأة أخرى. في إحدى قصائدي أقول: «هل تراني؟ أرى امرأةً خلف ما تقصدين تماماً؟». دائماً هناك امرأة وراء المرأة التي أعشقها وأحبها، جسد غير الجسد الذي أضمّه إليّ، وروح أخرى. لذلك علاقتي بالمرأة هي الشعر قبل المرأة أو بعدها. لم أكتب مرة قصيدة عن لحظة المرأة المباشرة، لحظة الحاضر. إما أن القصيدة تهيىء للعلاقة، وهو التهيؤ للحلم، وإما أن تكون العلاقة قد فاتت فتتحول إلى حسرة وبحث عن زمن ضائع.

بقدر ما هي المرأة رائعة وجميلة، بقدر ما هي مأساوية وفجائعية. والحب عندي مقرون بالفجيعة، بالفراق، مهدد بالموت، كأنني أقف دائماً على شفير الانهيار، أو

أنني معلق مع المرأة التي أسعى إليها على شفير هاوية. ويذكّرني ذلك بقول لأحد شعراء العرب. جميل يقول مثلاً: «يموت الهوى مني إذا ما لقيتها/ ويحيا إذا ما فارقتها فيعود». أو: «أراني إذا ألقى بثينة مرةً من الدهر إلا خائفاً أو على رحلي». قد لا يكون على رحل حقيقي. على جمل، لكن هذا السفر الذي يتحدث عنه هو سفر روحي، أي أنه يحسّ بأن لحظة المرأة لحظة هاربة، كمن يحاول القبض على سراب. لكن أيضاً ما يعطي للحياة معناها هو البحث ولو المستحيل عن هذه اللحظة. وحدها هذه اللحظة تملأ الزمن، تكثّفه.

حين توجد المرأة والحب لا يوجد الموت لأن الزمن يكون مكتظاً بحيث أنه ليس هناك من مكان للموت لكي يصل. الموت أصبح حالة نفسية تأتي عبر فجوات الروح، عبر فراغات ما. تأتي المرأة لكي تملأ هذه الفجوات ونصبح نحن مشتعلين بحرائق، بحيوات لا نهاية لها، ومشدودين دائماً إلى مطلقنا العاطفي.

(القبس ٢٩/١١/١٩٨٧)

مع عبد الرحيم عمر

□ كيف بدأت صلتك بالشعر؟

ـ بدأت صلتي بالشعر منذ بدأت أفك أول الحروف. أنا قروي وفي الأربعينات كنت على مقاعد الدراسة الابتدائية. وجو القرية الفلسطينية، وبخاصة القرية الزراعية، جو مستقر تحتل المضافة جزءاً هاماً من نشاطه الاجتماعي والثقافي. وفي المضافة التي كانت مضافة والدي. كنت أستمع إلى الشعراء الشعبيين، وكنت أستمع إلى السهرات التي تقال فيها الأغاني الجماعية، وإلى جانب هذا وذاك، فقد كنت أحس أي مكانة يحتلها الشعر من حياة الناس، حتى لقد خيل لي في مرحلة ما أن الشعر هو الأهم في كل ما يُكتب. وأذكر أنني يوم كنت في الثالثة من عمري، كان لدى والدي بعض الكتب، فأعطاني إياها وبكل عفوية بدأت أقلب صفحات كل كتاب وحين أجد قصيدة أو أبياتاً من الشعر كنت أنتزعها ثم ألقي ببقية الكتاب وكأنها نفاية لا معنى لها.

كانت تلك البداية الأولى التي تشكل فيها اتجاهي الشعري. في أواخر الأربعينات كنت على مقاعد الدراسة الثانوية. وأذكر أنني بدأت أحب الشعر الإنكليزي بشكل جيد حتى أستطيع القول بأنني حين أنهيت دراستي الثانوية ـ وكان ذلك أيام الانتداب البريطاني ـ كانت تطبعها صلتي بالشعر الإنكليزي أكثر من صلتي بالشعر العربي، وذلك أمر غريب. لكنني بعد أن استكملت عدتي الشعرية اكتشفت بأن ذلك كان يعود إلى مجموعة من العوامل: العامل الأول أن النصوص الإنكليزية التي كانت تختار لنا كانت تُختار بعناية أفضل من تلك التي كانت تُختار لنا بالعربية. وثانيها أن المدرسين كانوا أكثر صلة بالأدب الغربي والأدب الإنكليزي من أولئك المدرسين الذين كانوا يدرسوننا العربية وصلتهم بالشعر العربي صلة تقليدية جداً، بينما صلتهم بالآداب الأخرى معدومة.

رحلتُ عن البلاد مع بداية الخمسينات وعملتُ مدرساً في الكويت. وفي تلك الفترة كان عليّ أن أشق طريقي وأختار على مهل أية طرق سأسلكها. في تلك الفترة كانت معركة التجديد في الشعر العربي على أشدّها. وبوسعك أن تتصور شاباً يكتب الشعر لكنه غير معروف ويعيش في بلد لم تكن قد استقلّت بعد ولم تكن لها تلك النهضة الثقافية التي نراها اليوم. كنت أشهد حركة التجديد الشعري وكأني مراقب. وأذكر أني قرأت رسالة عبد الرحمن الشرقاوي «من أب مصري إلى الرئيس ترومان». وحين بدأت أقرأ تلك الرسالة كنت أحسّ بأن هذا الذي يقال ليس نثراً بكل تأكيد، لكنه غير ذلك الشعر الذي تعودته آذاننا والذي تعودنا استقباله عبر قرون عديدة. وعلى صفحات «الآداب» بشكل خاص، ثم مجلة «شعر»، بدأت أتابع المعركة ووجدتني من أكثر المتحمسين للتجديد في الشعر. وكانت مساهماتي في تلك الأيام متواضعة حقيقة.

في أواخر الخمسينات عدت إلى الأردن وعملت في الإذاعة الأردنية، وفي تلك الفترة كان المجال واسعاً أمامي. وكان عليّ أن أقدم عملاً أدبياً يومياً أو أسبوعياً لأكتشف بأنني رائد حركة تجديدية، وأنّ عليّ أن أدافع عن حركة التجديد بالشعر، وأن أقدم أول مجموعة من الشعر الحديث تصدر في الأردن وكانت ديواني الأول «أغنيات للصمت».

هذه خطوط عريضة عن تجربتي الشعرية. بكل تأكيد أن التجربة الشعرية ليست تجربة منقوشة في الهواء. إنها تجربة لها أصداؤها في أرض الواقع وفي حياتنا الخاصة. ولو سئلت عن أهم المؤثرات التي أثرت على حياتي في بداياتي الأولى، لقلت إن النكبة الفلسطينية كانت أهم هذه المؤثرات وقد أنهيت دراستي الثانوية سنة ١٩٤٨ وهي سنة النكبة. وحين تركت البلاد في أوائل الخمسينات تركت في الحقيقة وطناً ممزقاً عبرت عنه في الكثير من القصائد تجدها في ديواني الأول: «ما زلت أذكر كيف ودعني الجميع/ ورجاء والدتي تقول مع السلامة يا بني/ أذكر كلام أبيك/ أنا في انتظار الرسائل/ وحملت في قلبي الوصية ودموع إخوتي الصغار ودموع أمي في مآقي السخية/ لم أدرِ كيف مشيت ودّعت الحدود النازفة/ والأهل والمأساة والموتى وأشباح المنايا الزاحفة»..

كان ذلك هو الحال الذي كنت عليه في تلك الفترة. نبي الألم الذي حفرته

النكبة الفلسطينية في وجدان كل شاب وفي وجدان كل شاعر عربي. تحت هذا التـأثير بـدأ يتشكل لـديّ سؤال كبير: ثم مـاذا؟ مـا العمـل؟ وكـانت الخمسينـات هي فـترة إحساس المثقف العربي بقسط من المسؤوليـة الجادة، وبـأن عليه واجبـاً ما يجب أن يقـوم به. وفي الإجابة على هذا السؤال كانت لديّ رحلة سياسية شاقـة طويلة: كفـاني كانـا عـاشقين وعـبر درب الشوك ظـلا عاشقـين/ وفي صباح الليلة الـوحيدة اليتيمـة/ كان الهوى قد جف من عينيهـا وأصبحت لهفته خـامدةً وأصبحت صـورتها دميمة / وأصبح الإثنان سابقين».

الحقيقـة وأنا في هـذه الصـورة كـأني أسـترجـع أصـداء المـاضي في نفسي فنحن مفكرون سابقون، وطنيون سابقون، عشاق سابقون، نعيش نمطاً من الحياة بين بـين، يشيع في عالمنا، يمهد الطريق للهزيمة.

في خـلال هـذه التجـربـة السيـاسيـة كـان لا بـد أن أدفع الثمن. وأنت تعلم أن الإنسـان في بعض الأحيان تضـطره الظروف لأن يقـول نعم لكن شيئاً آخـر يـظل في أعماق نفسه ويوصف بأنه كان كذا.

☐ تمتـلىء الساحـة الشعريـة العربيـة بكلمات كثيرة عن التجـريـب وتحطيم اللغـة والموسيقى الداخلية وما إلى ذلك كيف تنظر إلى هذه الكلمات؟

ـ أولاً نحن جزء من العالم العربي، وجزء من الحركة الشعـرية في العالم العربي. لكن حول القضايـا الشعريـة التي تُثار في هـذه الأيام ألاحظ أن الشعـراء المجددين في هذه الأيام يقفون حائرين أمام مـا استطاع شعـراء الخمسينات أن ينجـزوه. إن بحث القصيدة النثرية والشعر المنثور والشعر المرسل والشعـر الحر قـد تم على نـطاق تفصيلي واسـع جداً في الخمسينـات وفي أوائـل الستينات. فـإعـادة طـرح هـذه الأمـور بنفس التسـاؤلات القديمـة أمر غـير مقبول. كـان من الممكن أن يصار إلى إعـادة طرح هـذه الأمور لو أن هنالك أنواعاً أدبية أو خطوات أخرى في تطويـر الحركـة الشعريـة قد تم إنجازها.

أنا أرى أن هؤلاء الذين يسمـون أنفسهم شعراء السبعينـات واقفون أمـام باب مغلق، وأن تجربة جديدة فنية، ولا أقول سياسية أو اجتـماعية، لم تُـطرح من جديـد. وكل الذي يقال قد قيل من قبل.

أما عن قضية تحطيم اللغـة فهذا الموضوع خطير حقاً. إن اللغة هي أداة الشعر

الأولى، والذاتية في استعمال اللغة أمر خطير لأنه ينأى بـالشعر، وينـأى بالشـاعر، عن الروح الجماعية وروح الأمة وعن كون الشعر عاملاً مشتركاً لك فيه دور ولي فيـه دور. للشاعر فيه دور وللقارىء فيه دور آخر. إذا أصبحت اللغة عاملاً ذاتياً، وأنا أصبحت أؤمن بأن من حقي أن أترك كل ما عرفه القدماء والمحدثون، وما قبله أولئك وغـيرهم ممن كـانوا أصـلاً عبر تـاريخنا الـطويل يعـارضون قضيـة استعـمال المجـاز في اللغـة. إذا جـاز أن نُطلق العنـان لأنفسنا في مـوضـوع تفجـير اللغـة فما الـذي يتبقى من لغتنـا؟ ومـا الـذي يتبقى من الجسـور بـين القـارىء والمتلقي؟ ومـاذا يتبقى من قيمـة اللغـة في يد الشاعر كعنصر أساسي في عملية القصيدة؟ أنـا أعتقد أن القضيـة مغامـرة خطيرة، لكني في الوقت نفسه حـين أقرأ مجمـوعة جـاهلية، ثم أنتقـل إلى قراءة شعـر حديث، أحس بأني أمام فن آخر، وأن كلمة شعر قد أصبحت فضفاضة جداً، وأنا أسمي هذا الـذي تكتبـه في أيـامنـا هـذه بنفس التسميـة التي كُتبت بهـا المعلقـات والمفضليـات والأصمعيات وما إلى ذلك. لكن أنا أحس بأن هذه العملية كان لا بـد منها. أتـوقف حائراً هل سبق الشعراء النقاد في وضع جنس أدبي جديد، وهل إذا ما قـارنّا ذلـك بما يحـدث على مستـويات القصـة، من الحكايـة إلى القصة السيكُـولـوجيـة، إلى القصـة التاريخية، إلى القصة الاجتماعية، وبقية النظريات والأنماط القصصية، هـل نحن أمام أجناس أدبية جديدة؟ ثم ما الذي يقتضيه ذلك من الاعترافات ما دمنا أمـام أمر واقـع جـديـد؟ مـا الأشيـاء التي علينـا أن نعـترف بهـا؟ إنني أرى وأحس كشـاعـر بـأن نمـطاً جديداً قد خُلق، وأن جنساً أدبياً قد وضع، وأن الواقع أخذ يسبقنا كنقاد، فهل نحن بانتظار تشريع؟ وهل يخضع الشعر لتشريعات جديدة؟ تساؤلات كثيرة كما ترى.

□ ما الأسلوب الذي استخدمته أنت لتحديث القصيدة؟

ـ أنا شخصيـاً أعتقد بأن لوناً من التزاوج في الشكل واللغة هو الحـل الأساسي بين الإشكالية التي نتجت عن حركة التجديـد والشعر القـديم. بمعنى أوضح، أنـا لا أريد الارتباط بالقوالب الشعرية القـديمة، أو الخضـوع لها، لكني في نهايـة المطاف، لا أريد أن أهرب من حالة الحصار التي كانت هذه القوالب تفرضها على الشاعـر القديم ويكون هروبي عن طريق إهمالها. ستجد في القصائد التي كتبتها بأنني أبـدأ قافيـة معينة. في قصيـدة اسمها كـولومبـوس أقول: تمـوت هنا وقلبـك في المـدى المنفي منثـور عـلى حجـر، يمام يصحب الغيـمات منذور عـلى سهر/ (هنـا قافيـة الراء)/ يـظل جناحـك الخفاق يضرب في مدى الآفاق/ كي يرتد من ظمأ إلى ظمأ ومن سفر إلى سفر/.

من حيث الشكل أقول إنني ألتزم بقافية معينة، وأطلق الخيال لمزيد من التجديد الشعري، لكنه من التجديد الموسيقي المحسوب، لا العشوائي، التجديد الموسيقي الذي يخلق نغماً في القصيدة، ويرتبط بإيقاع تلعب القافية فيه دوراً رئيسياً. ولست أدري إن كانت هذه التجربة ستعم أم لا، لكني أجد فيها تجديداً، وأجد فيها المحافظة على ملمح رئيسي من ملامح الشعر، ذلك أني أؤمن بأن الموسيقى هي شرط أساسي في الشعر. ونحن نقرأ في تاريخنا عبارات وردت على لسان حسان أو سواه، يصف كلاماً جميلاً بأنه شعر، لكني أعتقد بأن هذا كان من قبيل المجاملة، وليس مبدأ ليقاس به.

أكون في حضرة الشعر كلما قرأت شعراً. والموسيقى بشكلها الداخلي والخارجي شرط من شروط الشعر. أما بقية العناصر فمعروفة. وأنا أؤمن بأن التعريفات هي شرّ ما يمكن أن يتطاول على الشعر. لكن هناك أوصافاً للشعر. لغة الشعر، مثلاً، هذه اللغة المجازية التي هي غير لغة النثر، وغير لغة العلم. صور الشعر مثلاً. أنا أعتقد بأن هناك فروقاً شعرية بين الصورة في العمل الشعري والصورة في العمل النثري. خيال الشعر أيضاً هو غير الخيال العلمي الذي نراه عند الكتاب مثل أورويل أو لونس أو سواهما. خيال الشعر نرى فيه تساوقاً منذ امرىء القيس حتى يومنا هذا، وأنا شخصياً أجد عنصراً آخر غير العنصر الذي أشرت إليه من حيث التجديد الموسيقي وطبيعة التجديد.

إنني لا أعتبر أن جهل لغتنا هو فضيلة، وأرى أن الأشياء الجميلة منها يجب أن تحيا. هناك شرط ما لا بد أن يتحقق بين الرؤيا الشعرية ومناسبتها للواقع، بين الرؤيا الشعرية ومدى ما يطيقه هذا الواقع. وهنا أرى أيضاً أن الكثير جداً من الصور ولغة الشعر وكل أدوات الشعر القديمة يمكن أن تُطرح في ثوب جديد، وضمن ما يطيقه الواقع المعيشي، وبالتالي نخلق أيضاً عناصر جديدة، ونبتعد بحركتنا الشعرية الجديدة عن التجافي مع حركتنا الأم.

(القبس ٣/١/١٩٨٧)

مع عبد الرزاق عبد الواحد

☐ **ما هو التجديد؟**

ـ المقابل الذي نحتاج إلى طرحه هو: لماذا التجديد؟ ما الغرض منه؟ إذا لم يكن التجديد حاجة فلماذا نجدد؟ الذي أعرفه أن القصيدة في الخمسينات تبدلت لسبب. آنذاك كنا في حالة تمرد شاملة وواسعة على كل شيء. تمرد في السياسة. تمرد إجتماعي. كان هناك ثورة على مجمل الحياة العربية وخاصة في العراق، وذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية بعد أن قُسم الوطن العربي بمجموعه، وخُدع الناس عن أنفسهم ووصلت إلينا عقابيل الحرب العالمية الثانية بأسوأ مما لو وصلت الحرب. ولدينا وطن ضائع. ولدينا ملكية وإقطاع وتدهور ثقافي عام وجوع حقيقي ونظام اجتماعي مهترىء. فكانت هناك حركة تمرد شاملة تبدأ من التظاهرات في الشارع، وتنتهي في الفن والثقافة. أي أن عملية التغيير كانت حاجة. كانت عملية كسر نطاق القديم حاجة. هنا دائماً أقول: من قال إن السياب أول من كتب قصيدة حديثة؟ القصيدة الحديثة كتبت قبل السياب بربع قرن، لكنها ما وجدت أرضاً ما للانبات لأن المناخ لم يكن مهيأ لها بعد. علي أحمد باكثير كتب هذه القصيدة قبل أكثر من عشرين سنة من بدر. لكن عندما كتب بدر كانت عوامل الإنبات كلها متوفرة. أولاً هذا المناخ العام للتمرد، الرغبة في التغيير، الثورة على أي شيء ومنه تغيير القصيدة وتغيير الفن وتغيير الأدب تغييراً جذرياً. منه أيضاً أن السياب كان شاعراً كبيراً ضليعاً في القصيدة التقليدية، متخصصاً في الأدب الإنكليزي، مطلعاً على تقنية الشعر الأوروبي. لهذا عندما كتب القصيدة الجديدة كان معدنه ذهبياً بين القديم والجديد. عرف ماذا خسر وبماذا يعوض. عامل آخر هو أنه كانت حول السياب مجموعة من الشعراء كلهم كانوا شعراء متمكنين، وكلهم كانوا متمردين مثله. احتضنوا التجربة مباشرة. كانت هناك نازك الملائكة، محمود البريكان، رشيد ياسين، حسين مروان، عبد الوهاب البياتي، وكوكبة كبيرة من ذلك الجيل أتت بعدهم كوكبة أخرى.

كان التجديد آنذاك حاجة. حاجة نفسية وحاجة اجتماعية وحاجة اقتصادية وحاجة سياسية. الآن أصبح التجديد موضة. لهذا صار البحث عن التجديد عملية مهووسة. لا التجديد وإنما البحث عنه. كيف نجدد؟ صرنا نجد من الشعراء من يلعب بتقنية القصيدة، بالتركيب، بالشكل العام للقصيدة. منهم من يلعب بعلاقات الألفاظ، بقطع العلاقه بين اللفظة والأخرى ويجعلها علاقة صادمة، منهم من نقل مناخات الشعر الأوروبي والغربي عموماً. وإذا بنا نقع في فوضى، في خضمها اختلط الحابل بالنابل، بحيث ضاع منْ هو الشاعر من غير الشاعر. الآن صرنا نقبل من كل شخص كل كلام على أنه شعر فيه تجديد، وقد حدث مراراً أننا طلبنا من بعض هؤلاء أن يكتب لنا بيتاً أو بيتين من الشعر على الطريقة العربية فلم يستطع أن يقوّم الوزن، وتجده يخطىء في أبسط قواعد اللغة، ويدعي أنه لا يترك لحمه بين أنياب البلاغيين وأهل اللغة، وهو يتمرد على اللغة. وأنا أفهم أن الشعر هو أعلى ضوابط اللغة، إذن لم يعد للتجديد هوية يمكن أن تعرف معها أن هذا مجدد فعلاً أو أنه لا يفهم شيئاً في الشعر. أنا أفهم مثلاً أن شاعراً مثل أدونيس عندما يكسر الوزن، أعرف أن أدونيس يتقصد هذا لأنه متمكن جداً من تراثه الشعري، وإنما يثلم الوزن لأمر يتقصده ويتوخاه. لكن عندما يأتيني شاعر يخطىء دائماً في الوزن، ويدعي أنه يكسر الوزن أيضاً تجاوزا على الإيقاع، فأنا لا أصدق هذا الكلام.

صيحة التجديد أوصلتنا إلى حد أن دعاة التجديد من بعض الأجيال المتأخرة، وإن تكن تسمية الأجيال مضحكة، صارت لديهم أنماط من التجديد، قوالب من التجديد هي أكثر تعنتاً وأكثر ابتعاداً عن روح الفن والعفوية حتى من قوالب الفترة المظلمة. وقعنا الآن في أنماط من التجديد اللفظي وصل إلى حد أن أصحاب الألفاظ في الفترة المظلمة لم يتوصلوا إليها.

في اعتقادي أن التجديد حاجة لما فهمناه، وكان لا بد أن يتجدد الشعر لأن مدار الحياة صار أوسع. أنا أعتقد أن القصيدة الكلاسيكية ذات القطب الواحد، كانت تدور مثل الرحى على قطب واحد. بعضهم أعتقد ان اتساع العصر يستوجب توسيع مدار الرحى ذات القطب الواحد، كي تتسع لهموم العصر. والذي حصل أنه مهما جددنا ضمن القصيدة الكلاسيكية، كل الذي نفعله هو أننا نوسع طاق الرحى بحيث تصبح ثقيلة الدوران مبهظة جداً وتشدّ على صاحبها، بينما القصيدة الحديثة

أعطت مجالاً لأقطاب متعددة متكاملة الحركة تشبه أقطاب الساعة التي يكمل الواحد منها دورة الآخر إلى أن تتصل في النهاية بدورة العقارب، عقارب الساعة. هذه الحركة المتكاملة تشبه الحركة الإيقاعية المتكاملة في قصيدة التفعيلة، بتعدد تفعيلاتها وكبرها. و هي تساعد على حركة متسلسلة منتظمة تكاد تشبه حجرا تلقيه في الماء فتتسع الدوائر إلى أن تصل إلى أبعاد البركة وتكون القصيدة.

□ وكيف السبيل إلى التجديد برأيك؟

- ليس بالطبع عن طريق الغموض الذي سببه عند الكثير من الشعراء الشبان الان إما فقدان الموضوع بسبب قلة الثقافة، واما فقدان الهموم، أو فقدان الأداة، وسيلة اللغة التي يعبّر بها. لا يستطيع بعض هؤلاء أن يعبروا عن أنفسهم فيلجأون إلى الغموض. ليس هذا هو التجديد. قد يكون التجديد منتهى البساطة في منتهى العمق. التجديد رؤيا جديدة أساساً. صحيح أن الرؤيا الجديدة ينبغي أن تلبس ثوبا جديداً يُفَصَّل على قدرها، لكن أنت لا تأتي لإنسان وقور مهيب وتطرّز له ثوباً غريباً عجيباً. هذا لا يناسبه إطلاقاً، كما لا يصح العكس بالنسبة للطفل مثلا.

إن التجديد حاجة تناسب العصر، هو ما تتطلبه اللحظة التاريخية بالذات. إذا شط التجديد عن هذه اللحظة التاريخية لا يكون تجديداً إطلاقاً.

□ وهل تُنكر على شعراء اليوم حق التجديد؟

- الآن هناك شعراء يجددون. الحاجة للتجديد تبقى مستمرة لأن العصر يتطور، لكن يجب أن يكون التجديد لأنه حاجة لا لأنه موضة، أن يكون التجديد بقدر الحاجة. هناك الآن ما يشبه سباق التسلّح. سباق التجريد الشعري الآن مثل سباق التسلح تماماً. مثل سباق الأقمار الصناعية. الكل يركضون، يلهثون وراء التجديد، وراء الجديد. جديد بلا معنى. لو كان التجديد على قدر الحاجة لصار له معنى، ولصار له أثر في الحياة، ولصار له فاعلية على الأقل. أما أن يكون التجديد لفرض التجديد، ولفرض دعوى التجديد، فلا الحياة تبقى محتاجة للتجديد بالتأكيد لأنها تتجدد باستمرار، وتتطور باستمرار، ولأننا نحتاج باستمرار إلى أن نتجدد. وهذا أيضاً ليس معناه أننا نلغي القديم. عندنا مثل عراقي يقول: «ألماً إلا قديم ما إلا جديد» أي الذي ليس له قديم ليس له جديد، والذي ليس له أرض ينطلق عليها، أن يقفز ولا أن يتحرك، فهناك له قاعدة، له قديم. والقديم لا يذهب. الفن الخالد والأدب

الخالد يبقى. المتنبي باقٍ وهو حديث. وما زال يُقرأ بشكل رائع جداً. وشكسبير مالىء الدنيا والمتنبي مالىء الدنيا. ما ذهبا إطلاقاً، ولا ذهب الفن التشكيلي المسمّى كلاسيكياً. لا ميكل انجلو ولا الموسيقيون الكبار. لم تُلغ «الجاز» بيتهوفن وتشايكوفسكي. الحياة تحتاج إلى أن تجدد نفسها، لكن الفن الأصيل يبقى. الدعاوي ليست فناً حقيقياً إطلاقاً. الإنبهار السريع لا يبقى إطلاقاً. يومض وينطفىء مثل الحباحب. قد يثير أحياناً دهشات جمالية صغيرة ولكنه لا يخلد كإبداع كبير إطلاقاً.

□ أفهم أن هناك شعرية عربية لها ملامحها الخاصة. هل تعتقد أنه حول هذه الشعرية العربية ينبغي أن يدور الإجتهاد؟

ـ أن تجتهد؟ بالتأكيد يجب أن تجتهد، ولكن أن تكون لك مادة تجتهد فيها، أنت عندما تريد أن تفجر شيئاً عليك أن تأتي بلغمك داخل ذاك الشيء وتفجر لكي تفجر ذاك البناء. حتى عملية تفجير اللغة، أن تضع لغمك في داخل اللغة وتفجره حتى تتفجر اللغة. أما أن تذهب باللغم إلى السماء والبناء موجود في الأرض وتفجره، فبالتأكيد لن يتفجر البناء. أنت تحتاج أن تكون داخل الشيء الذي تريد أن تفجره، سواء أن تنسفه وتبني جديداً، أو تفجر فيه طاقة جديدة. يجب أن يكون عملك في داخله. أنت تريد أن تجدد في الشعر. عندك مادة الشعر جدّدْ فيها، ضمن أي إطار هذه المسألة يحكم عليها من يقرأ. بالتأكيد الإبداع يجد من يسمعه ويجد من يحبه ويجد من يكتب عنه. لأنه يكون ذا فاعيلة في الآخرين، والفشل يذهب أدراج الرياح.

لحدّ الآن إذا قلنا إن الشعر حاجة إنسانية، ضرورة إنسانية، وأنه يكتب للناس، ما إستطاعت تجارب اللعب باللغة واللعب باللفظ أن تعمّق لها وجوداً في ضمائر الناس، أو أن تصبح حاجة بالنسبة للناس، بينما تجارب الشعر الأصلية والعميقة، السياب فيما كتب، محمود درويش فيما يكتب، أدونيس فيما يكتب، هؤلاء أذكرهم على سبيل النموذج لا على سبيل الحصر، استطاعوا أن يكونوا حاجة، وما يزال ما يكتبونه حاجة. ويُنشد نزار قباني ويُحفظ. ما نقرأ في هذه الأيام لم يستطع أن يكون حاجة لا بالنسبة للشباب، ولا بالنسبة للمثقفين، ولا بالنسبة للجمهور العام البسيط، ولا بالنسبة للمتخصصين أساساً. إذن ما هذا، ولماذا ولمن يكتب؟

أنا أدعو إلى المغامرة. المغامرة هي سبيل الكشف، على أن تكون المغامرة مبصرة لا عمياء، وأن تكون نقية ومخلصة، لا مغامرة متواطئة ومتآمرة. وعندئذ تضيء لنا، بالتأكيد تعطينا شيئاً. وإذا كانت المغامرة طيبة وخيرة ومخلصة وواعية ومبصرة، بالتأكيد تعطيك شيئاً، وحتى إذا عثرت لا تعثر عثرة مميتة إطلاقاً، وتكون بالتأكيد ذات صلة بمصادر الضوء الذي به ترى.

□ أي دور تعطي للثقافة في معادلة التجديد؟

ـ الثقافة تُغني. الشعر ثقافة والثقافة تُغني على أن لا يقع الإنسان تحت وطأتها. أن يكون مُضاءً بها لا أن يكون محتلاً بها. هناك فرق بين أن يقرأ الإنسان ويضيء في داخله ما يقرأ، بحيث يسلّط هذا الضوء على تجربته ويرى كثيراً من التفاصيل من خلال هذا الضوء، مثل الثقافة العامة، وهناك من يقرأ فينبهر بما يقرأ، ويُستعمر بما يقرأ ويُحتل إحتلالاً كاملاً فيأتي مسلطاً ما يقرأ على كل قيمة، ملغياً ما له هو، وحالاً محله ما جاء به، عندئذ ينبت نباتاً في غير ترتبه، ويضع أحكاماً على غير ما وُضعت له من إنتاج، ومن هنا يصير الخلط بالقيم، ومن هنا نقرأ شعراً بألفاظ عربية لكنه بتركيبة غير عربية، تماماً مثل المترجمين الجدد الذين يؤلفون باللغة التي يعرفونها ثم ينقلونها إلى اللغة الجديدة بأسلوب مضحك جداً لأن تركيب اللغة الأجنبية غير تركيب اللغة العربية. التسلسل المنطقي لتلك اللغة غير التسلسل المنطقي لهذه اللغة. كمثال نقول إن الصفة تسبق الموصوف في اللغة الإنكليزية مثلاً «بلاك أنك» ولا نقول في العربية «أسود حبر». عندما ينقل الشخص أشياء هجينة وغريبة تماماً على لغته ومناخه وتجربته الخاصة، عندها يكون محتلاً.

□ ما هي ينابيعك الشعرية؟

ـ أنا لي نوعان من الينابيع: ينابيع أفترض أن الناس كل الناس استقوا منها وأنا واحد منهم، وعلى رأسها القرآن الذي قرأته بعمق وحفظت الكثير منه، ولهذا لغتي أحياناً إذا تقصدت أجعلها لغة قرآنية تماماً. والتراث العربي القديم وبشكل خاص الشعري، وحتى الخطابي أيضاً، ولكن الشعري بوجه خاص، وفي الأخص المتنبي بالذات الذي حفظته تقريباً كاملاً. هذه ينابيع عامة. طبعاً أنا بحكم تخصصي بالأدب العربي قرأت الأدب الجاهلي وصدر الإسلام والأموي والعباسي والفترة المظلمة وحفظت الكثير جداً. إذا قلت لك إني أحفظ أكثر من مئتي ألف بيت من الشعر الجيد فأنا لستُ

مبالغاً أبداً. من النثر أيضاً ما لا يعد ولا يُحصى من صفحات كتب النقد القديمة. كنت أقرأ قواعد اللغة العربية بأكثر من خمسة أو ستة مراجع كبيرة من هذه القديمة جداً الصفراء الأوراق.

ولي ينابيعي الخاصة أيضاً التي تقف نشأة الطفولة على رأسها بين أنهاء العمارة وشواطئها ومزارعها. تربيتي، بيتي. اشتراكي في التظاهرات الوطنية وأنا طفل، مخاضات السياسة.

أحياناً أستغرب كيف أستطيع أن أستنهض تفاصيل صغيرة جداً لطفولتي البعيدة تماماً، استعيدها بوضوح غريب جداً. وربما كان هذا سبباً أساسياً من أسباب كتابتي، أو سراً من أسرار كتابتي خاصة في أدب الأطفال، أنا أكتب كثيراً أدب أطفال، ومن أفضل شعري شعري للأطفال. إنني استطيع أن أتذكر تفاصيل، كأنني أرى نفسي وأنا عمري خمس سنوات، أرى نفسي أمامي ماثلاً وأنا الآن عمري ٥٥ سنة. أعود إلى الوراء نصف قرن وأرى نفسي، أكاد أتذكر الثوب الذي ألبسه، والمكان الذي كنت فيه، والكلمة، والكلمة التي قلتها. هذه المسائل تعطيني أحياناً مادة كتابة هامة. لذلك أنا إنسان أحب الحياة بكل جوارحي، ولهذا تجدني أعيش الحياة بكل أعماقها. أعمّق اللحظة التي اعيشها بالقدر الذي استطيعه. لهذا أحياناً إلى قاع البحر وأستخرج المحارة منه ولا يهمني أن تتقطع أصابعي وأنا افتحها بحثاً عن اللؤلؤة. أجازف هذه المجازفة، أغامر. عندي استعداد من أجل الشعر أن أغامر، أن أعطي. هذه تجربتي، حياتي الخاصة. أو أين أجد الشعر وكنوزي الخاصة في الشعر. أنا قارىء جيد أيضاً لكنني غالباً أتوقف عن القراءة بعد زخم كبير منها لأنني أخشى من سقوط ما أقرأ في ما أكتب. وقد حصل هذا لي أحياناً وهذا أوصي به دائماً الشباب ولكني أحياناً أجدهم يسقطون عن عمد.

أنا من الذين يرون أن الشعر كان في زمن يؤخذ البيت منه، يأخذه ناشر جيد فيحوله إلى موضوع كبير، إلى مقالة كبيرة. وصرت في زمن أرى الشعراء يأخذون من الناشرين معاني ويحولونها إلى قصائد. هذه مسألة غريبة، هذا زمن معكوس، زمن نثري..

قد يكون أكثر ينابيعي عطاء هو بساطتي وطيبتي وحبي لكل شيء لأني إنسان الامس الحياة بكل مسامات جسدي، أفتح كل مسامات جسدي للهواء وللنور، ولست

محتجباً لا عن شيء ولا عن أحد. وكل ما في داخلي معروف وواضح. لا أختفي كعوامة الثلج إطلاقاً، ومن هنا أنا معرض للحر والبرد، للظلمة والضوء بكل مسامات جسدي، ولهذا أعرفها. أعرف الحر ما هو، وأعرف البرد ما هو، وأعرف الجوع ما هو وقد عرفته تماماً. وعرفت الظلام ما هو، وعرفت الضوء الساطع لأنني تعرضت لكل ذلك. من هنا حتى دمويتي في الكتابة واضحة. أنا عنيف جداً عندما أكتب لأني أمتص كل ما يصل إلي، وعندما أزفره أزفره بنفس العنف الذي امتصصته به.

□ **كيف تشعر أنك أمام نصّ إبداعي؟**

ـ أحياناً عندما أرى صورة لا أدري لماذا أقشعرّ، عندما تمسك بموسى حادّة جداً تمرّ على الجسد مروراً سريعاً، ولا تحس أنك جُرحت. لكن فجأة تشعر أنك في جرح عميق، جرحك وراح من دون أن تحسّ كيف جرحك. الإبداع يجرح بهذا الشكل، يجرحك بدون أن تحسّ. أنت تُبْهَر، تُؤخذ تماماً. يخطف العين ويخطف القلب ويجرح بشكل نظيف تماماً، بحيث لا يُدرك. هي هذه الهزة العنيفة يرتجف الإنسان لحظة.

أسرار الإبداع كثيرة. لا تستطيع أن تحدد سراً معيناً منها إلا بنتائجه. نتيجة الإبداع هي هذا الوجوف في القلب أحياناً. الإنسان يهتز هزة سريعة، ويحس أنه مثل النجم الذي قطع السماء وترك ألف خيط من الضوء.

(القبس ١٢/٦/١٩٨٦)

مع عبد الله البردوني

□ **ما هو الإبداع؟**

ـ الإبداع هو الذي ينقلك إلى عالمه وتشعر أنك انقطعت عن عالمك. كذلك هو تجربة جديدة لرؤية جديدة تعبيراً وتفكيراً. وأظن «التفكير» هنا أهم من التعبير، والرؤية أهم من الشكل، لأن الإبداع قد يأتي في القليل، قد يأتي في أي مكان من الأمكنة. فالإبداع هو الدهشة كظاهرة كونية غير مألوفة، ومفاجئة. تقرأ القصيدة وكأنك أمام مفاجأة لم تتوقعها ولم تتوهم احتمالها..

□ **وما هي الحداثة؟**

ـ هناك إجادة ولا يمكن أن تكون إجادة بدون حداثة، مع أنه يمكن أن تكون هناك حداثة بدون إجادة. لو تقرأ لأمثال ابن خفاجة الأندلسي:

وألقى عصاه حيث تلعب بالحصى ... جنوب وتلهو بالغصون شمالُ
فكأنما بين الغصون تنازعٌ ... وكأنما بين المياه جدالُ

لا تجد هذه الصورةالمدهشة في نتاجنا الشعري القديم كله. قد تبدو في الشعر المعاصر أنسنة الأشياء، والتفكير من خلال الأشياء، وتفكير الأشياء من خلال الإنسان. ولكن هذا حصل في ذلك الحين. هذه رؤية حديثة، أنسنة الأشياء وجعل الكائنات تحس حسّاً إنسانياً وتجادل وتصارع تصارعاً وتجادلاً إنسانياً..

□ **وكيف تستقبلون في اليمن مقولات اللبنانيين: قصيدة النثر وقصيدة البياض واغتصاب اللغة وما إلى ذلك؟**

ـ نحن لا نستقبل هذا فقط، بل هناك من يكتب القصيدة النثرية ومن يكتب القصيدة الشفوية عندنا في اليمن.. لم يكن هذا غريباً، ولسنا مجرد مستقبلين، وهذه أصبحت جزءاً من ثقافة المثقفين أدبياً.

نحن لا نستنكر هذه المقولات ولا هذه الآراء، ولا هذه النقود التي تعالج هـذه الموضوعات. وهذه المقـولات هي تعريف أكـثر منها قوساً إلى السرّ الشعري، أو إلى التجـربة الشعـرية. فـأكثر الكتـابات عن الشعـر لا صلة لهـا بنقـد الشعـر ولا بـالسرّ الشعري وإنما أغلب الكتـابات النقـدية أدب في ذاتـه ولذاتـه وليس لدراسـة الشعر أو للمزيد من معرفة عالم النص الشعري.

النقود اشتغلت اشتغالاً تاماً بهذه التعميمات. أما التفصيل الـذي يلج بك عـالم القصيـدة، وما وراء العبـارة، وما وراء الـدلالة، فهنـا لا تجده إلا عنـد أقل النـاس. وأظن أن كتاب مطلع القرن كانـوا أعلم بالسرّ الشعـري الذي تـومىء إليه العبـارة، وبالنسغ الفني الذي تشير إليه. اللغة تلاحظ مثلاً مصطفى صادق الـرافعي، على قلة منهجيته، وعلى رجعيتـه الأدبية والسيـاسية، كـان عليماً بـالسر الشعري وكثير الإيماء المضيء إلى معـانٍ شعريـة، وفي الأدب القديم طبعـاً لأنه لم يتنـاول الأدب الحديث، أو الأدب الحديث بالنسبة لنقد عباس محمود العقاد. قلما تجد ناقداً يفيد شاعـراً لأن الناقـد يأتي إلى الشاعر بعد أن اكتملت تجربته وبعد أن اختلف عالمه، ولا يجد الناشىء ناقـداً يرافقه في أول خطواته، ليقوّم سيره ويبصّره، لأن النقاد لا يهتمون إلا بالأعمال الجميلة والجيدة التي تستحق النقد والتي يمكن أن تعـطي نتائـج تجعل النقـد إبداعيـاً كالشعـر والرواية والمسرح.

□ استمعت إلى كلمة «السرّ الشعري» منكم، ما هو السرّ الشعري؟

ـ السرّ الشعري هو كيف أفضى الشاعر بمـا في نفسه، وكيف تحملت اللغـة هذا الإفضاء، وأي مبنى ساعده على أن يفضي بهذا السرّ النفسي، والتجربة الفريدة، وجاء في كلام سهل التناول، مألوف المعجم. كيف أمكن.

تلاحظ مثلاً أنك إذا قرأت القصيـدة، تجد مقـطعاً رديئـاً يليه مقـطع جيد، يليـه مقطع أجود، فكيف تسـأل عن السر، كيف بدأ الشـاعر من أول القصيـدة حتى وثب هنا وثبة خيالية. هذا هو السر الشعـري لأن البيت في الشعر العمـودي، أو المقطع في الشعر الحديث لا يأتي وحده، وإنما يأتي من خلال تجربة، كما تـأتي الفاكهـة من خلال غصون وعناقيد. فالسرّ الشعـري هو كيف تـركبت هذه القصيـدة عند الشـاعر وكيف وصلت وعن أي طريق: عن استبداه الكـون، عن نضج التجـربة، عن طـول المراس، عن طول الغوص في الكائنات، عن امتلاك عنان اللغة. أنا أشرت قبـل قليل إلى ابن

خفاجة، لقد شبّه حركة الغصون والمياه بأنها جدل ونزاع. كيف تصور ابن خفاجة أن يحدث بين الغصنين نزاع، حركة كحركة الاقتتال، وكيف تصور أن خرير المياه واستباكها وارتطامها ببعضها يشبه الجدال. هنا هو السر الشعري. فكيف تصور أن هذا جدل وأن هذا نزاع كالذي يحدث في الحياة، بينما هذا المعنى لم يخطر لمعاصر ابن خفاجة، لأن ابن خفاجة كان دائم التطلع إلى الطبيعة، ويحاول أن يقول غير التقليدي في وصفها. كيف كان ابن خفاجه مضطرب النفس، وكان في عصر مضطرب، فلا يتصور إلا أن كل شيء مضطرب. لكن كيف قدر أن يعبر عن الاضطراب؟ هناك من يضطربون ولا يعبرون جيدا عن الاضطراب. هناك من يخافون ولا يعبرون جيداً عن الخوف. هناك من يفرحون ولا يجيدون الإفصاح عن الخوف. فالسرّ الشعري هنا الذي يعكس تجارب الحياة العامة، وفي قول يمكن أن يُسمَّى شعراً ويعطي صورة غير الصورة التي ألفتها لهذا الكائن. أو غير التي توقعتها. كنت تتصور من الذي يصف لك الماء والغصون، أن يتحدث عن الجمال والصفاء والبهاء والطهارة وجمال الطبيعة، وهذا هو الوارد في وصف الشعر القديم. ما كنت تتوقع أن يقول هذا إن بين الغصون جدالاً، وبين المياه نزاعاً، وأن الريح تعبث كما يعبث الطفل بالغصون..

فهم السرّ الشعري هو معرفة الأدوات التي أخرجت هذا المعنى. معرفة الأدوات. هو كان في القديم التشبيه، سيكون في الحديث الرؤية وسيكون طبعاً الرمز، وسيكون الأسطورة. لكن هذا باللغة فقط، باللغة وحدها دون أن يحتاج إلى رمز، دون أن يحتاج إلى قناع، بدون أن يحتاج إلى إقحام أسطورة، أو توظيف أسطورة.

☐ على صعيد مكونات الشاعر، والفنان عموماً، هناك الفطري وهناك المكتسب. هل تعتقد أن الرتب قد رُتبت في الطبيعة كما كان يقول ابن باجة الأندلسي؟ وما الذي يمكن أن تضيفه الثقافة؟

ـ ما من شك في أن الثقافة والمزيد من الثقافة ليس إلا صقلاً للأصالة النفسية. فلا يمكن لقراءة الشعر والمزيد من قراءته أن تخلق المرء شاعراً إلا إذا كان شاعراً في أصل تركيبه كما قلت: قد رُتبت في الطبيعة الرتب. إذا كان هناك شاعر أصيل، أو كاتب أصيل، فالثقافة مجرد صقل، مجرد استنفار مواهب، مجرد تحريك ملكات، وليس مجرد نقل آلي. فهذه الثقافة ليست إلا كما تسمّد أرضاً. لكن هل يزرع السماد بدون أرض؟

كذلك كنت أشير إلى أن السر الشعري الذي نقول عليه هو من صنع الأصالة ولكن تخصّبه الثقافة. ولكن لو انقطع الشاعر عن التثقف، وكان أصيلاً، لما انقطع عن إنتاج الشعر.

□ لم أسألك بعد عن «البردّوني» هذه، أصلها. .

ـ عندما جئت أول مرة إلى صنعاء لم يسألوني: ما اسمك، وإنما قالوا من أين أنت؟ قلت من البردّون، فصنعوا اسمي فوراً. . وهذا شائع في البلاد العربية وربما في غيرها. يسألونك من أين جئت فتقول من اللاذقية فيسمونك اللاذقي أو اللاذقاني، تقول جئت من بيروت فيسمونك البيروتي. يُسمى هذا اللقب المكاني، وهو شهير في اللغة العربية كالمصري، كالبغدادي، كالشيرازي، يسمى اللقب المكاني وهو في اللغة العربية الذي لا يشعر بمدح أو ذم، وإنما هو النسب المكاني الذي يشبه النسب العائلي. .

لا شك أن لبردّون، بلدتي، أثراً كبيراً في شعري. لقد أحدثت من المخزون، وكان هناك كثير من التصورات والذكريات للريف وحياته، وللنبات وحفيفه، ووقع الأمطار، وحركة الأغنام، وبراءة الإنسان هناك. ولكن هذا لم يتبرعم ويتبلور كصور شعرية، إلا بعد أن تجلت الملكة التي تقدر أن تقتصر هذه الذكريات في أبيات أو في قصائد.

الطبيعة عندنا تشبه الطبيعة عندكم في لبنان إلا أنها عندنا ليست كثيرة المياه ليس فيها أنهار تنبع من الجبال وتصب في الجنوب. كلها مجرد جدال صغيرة في مناطق نادرة، وآبار. اليمن ينقصها المياه الجوفية، وإنما تعتمد على الأمطار.

في قصائدي أيضاً إشارات إلى القات، إلى أنه رمز محلي، وإلى أنه خصوصية يمنية. .

لم أجرب القات إلا فترة قصيرة ثم تركته، إنما ليس القات مخدراً كالمخدرات التي تضرّ بالصحة. ليس كالحشيش، كالأفيون، كالهيرويين، وليس حتى كالخمر، هو يبدو كالبيرة، أو كالقهوة. . هكذا. .

حاولوا منعه عندنا في مطلع السبعينات بعدم التـوسع في غـرسه. لم يكن هنـاك مشروع لاقتلاعه. إنما بدأت دعوات بعدم التوسع والزيادة في غرسه، والذي يتعاطـاه كمن يتعاطى سيجارة، كـأس بـيرة، تشعر كـذا بشيء من النشـوة الخفيفـة، وليست غيبوبة. . .

(القبس ١٤/٨/١٩٨٩)

مع عبد الله راجع

□ متى شعرت بأنك أصبحت شاعراً؟

ـ لا بد من وقت طويل لكي أشعر بأنني امتلكت الأداة الفنية. لا بد من مرور عشر سنوات على تجربة الكتابة الشعرية لكي أشعر مثل هذا الشعور. الجيل الذي سبقني كان جيل عذاب فعلاً، جيل عذاب فعلاً على مستوى فنية الكتابة، على مستوىً مؤسّسيّ، لأنه جيل حاول، لأول مرة في تاريخ الشعر المغربي، أن يؤسس قصيدة مغربية، أي أن يكتب قصيدة مغربية بمعنى قصيدة لا تقرأها لتحسّ داخلها بصوت أي شاعر آخر.

إذن كان لا بد بالنسبة لي على الأقل من مراعاة هذا الجانب لأقتنع بأنني فعلاً شاعر عليّ أن أخلق لنفسي مساراً شعرياً حتى لا أكون مغايراً، ولكن كان لا بد أن أخلق مساراً شعرياً يميزني أولاً لكي أتأكد من أنني فعلاً أصبحتُ شاعراً. وقد اقتضى مني ذلك مرحلة من الزمن لا أعتقدها قصيرة هي في حدود العشر سنوات. ولكن عندما اقتنعت بأنني أستطيع أن أكتب كما ينبغي أقدمت على تجربتي الأولى.

بداياتي الأولى كانت بدايات استخدمت فيها أصواتاً متعددة. كان شعراء النهضة هم المفضلين عندي ثم تلاهم في مرحلة تالية شعراء، آخرون ينضوون تحت لواء التيار الرومنطيقي بشكل عام. أيضاً كان ذلك ممزوجاً بإعجاب الشعر الفرنسي في قممه الرائعة: بودلير، فرلين، رامبو، وغيرهم.

ولكن هذه مرحلة، مرحلة لا بد من المرور بها. ولا أعتقد أن هناك شاعراً يبدأ تجربة الكتابة من فراغ، فلا بد من التمرس. لا بد من الاحتكاك بأصوات الآخرين قبل الادعاء بأنك تملك صوتك المتميز. .

□ **قلت: قصيدة «مغربية»، لا قصيدة عربية.. هل تعتقد بوجود إمكانية لإنتاج قصيدة مغربية خالصة أو خاصة؟**

ـ لنتفق أولاً على أن هناك شعرية عربية، داخل هذه الشعرية العربية توجد خصوصيات. نقول: الشعر العربي في المغرب، الشعر العربي في الجزائر، في سورية، في العراق.. ولكن هناك فرقاً بين أن نقول «شعر عربي» في الدولة الفلانية و«شعر عربي» في دولة أخرى.. هنا أؤكد على الخصوصية بحكم أن تجربة الكتابة هي أولاً وقبل كل شيء تجربة فنية، تجربة فنية لا أعتقد أن أحداً يزعم أنها ملك مشاع للجميع. ثانياً أعتقد بأن هناك خصوصيات أخرى، على سبيل المثال إيقاع الشعر. حاولت في دراسة أكاديمية أن أبرهن أن الإيقاع المسمى خبباً هو أصلح الإيقاعات لشاعر ينتمي إلى المغرب لسبب بسيط هو أن الدارجة المغربية خببية بطبيعتها. نحن في المغرب عندما نتكلم شفوياً نكثر من السكون. يرد السكون كثيراً في لهجتنا. انتبهت إلى هذه الحقيقة منذ مدة طويلة، واشتغلت على الخبب بشكل مستمر حتى إنني نشرت فيما بعد ديواناً كاملاً ركبت فيه هذا الإيقاع: الخبب، لإيماني بالفكرة التي ذكرت، ولإيماني كذلك بأنني أستطيع أن أكتب شعراً يعبّر عني إذا ما حاولت أن يكون هذا الشعر ممتطياً صهوة الخبب.

أعتقد أن الخببية في الدارجة المغربية هي طبيعة أولاً وتشكل خصوصية الإيقاع في الكتابة الشعرية. وعندما انتقل من المغرب إلى أي قطر عربي آخر أعتقد أن الخببية في الإيقاع تخفّ. تخفّ مثلاً في اللهجة المصرية. اللهجة المصرية لا أعتقد أنها خببية.

هناك خصوصيات على المستوى الفني. هذه الخصوصيات هي التي تبيح لي أن أعتقد جازماً بأن هناك شعراً مغربياً، وأن هناك شعراً سورياً وشعراً لبنانياً وشعراً عراقياً. ولكن هذا الاختلاف في المستوى الذي ذكرت لا يُلغي أن هناك حقيقة واسعة هي حقيقة الشعر العربي.

□ **أحب أن أتعرف بواسطتكم إلى حقيقة الشعر المغربي. أنا أعترف بوجود نقص في ثقافتي لهذه الجهة.. ما هو الشعر المغربي؟ ما هي خصائصه الأخرى غير التي ذكرت؟ ماذا أعطيتم في المغرب من إبداع الشعر؟ من هم شعراء المغرب؟**

ـ الشعر المغربي ليس حديثاً. تجربة الشعر المغربي قديمة. هناك كتابات شعرية، ولكن هناك شعر وهناك شعر آخر. يصعب الاتفاق على هذا المصطلح. هناك ممارسة

شعرية، ولكن أعتقد ـ وهذا رأيي الخاصّ ـ أن الشعر المغربي، أي الشعر الذي يملك خصوصيات مغربية، بدأ متأخراً بالقياس إلى بقية الأقطار العربية. هذا الشعر بدأ مع مرحلة الاستقلال السياسي في المغرب، وبالتحديد مع مرحلة الستينات، مع أصوات شعرية لها أهميتها كتبت منذ بدايات عهد الاستقلال وما تزال مستمرة في الكتابة أمثال أحمد المجاطي والدكتور محمد السرغيني ومحمد الخمّار. هذه أسماء حاولت أن تؤسس ما يمكن الاصطلاح على تسميته بالقصيدة المغربية.

الجيل الذي أتى بعد هؤلاء جيل تخرّج على أيديهم. جيل من تلامذتهم. تلامذة بمعنى أن هذا الجيل الجديد درس الشعر والكتابة الشعرية، واكتوى بتجربة الكتابة الشعرية على أيدي أولئك سواء في مدرجات الجامعة أو عن طريق الاتصال المباشر.

إذن كان لا بدّ من أن يخطو هذا الجيل خطوة أخرى أجرأ إذا ما قورنت بالخطوة التي أنجزها الجيل السابق. وبالفعل تعدَّدت الأزهار في حديقة الشعر المغربي وتلوَّنت. كنّا نجد في بداية السبعينات اتجاهات متعدِّدة. غير أن السؤال الذي طرحت هو على قدر كبير من الأهميّة. ماذا قدَّم الشعر المغربي للشعر العربي بشكل عام؟

أعتقد أن ما يمكن أن يقدِّمه شعر في جزء من هذا العالم العربي لا يمكن أن ينفصل عمّا سمّيناه خصوصية. يبدو أن خصوصية أي شعر هي الإضافة. نحن نحتاج الآن إلى هذه الخصوصيات، إلى تعدّد هذه الخصوصيات، لأنه بتعدّدها يمكن أن نصل إلى مستوى أكثر تقدماً. . هذه الخصوصيات هي ما يمنح الشعر فرصة أن يطوِّر نفسه، وأن يسمح لنفسه بالادعاء بأنه قدَّم شيئاً جديداً.

□ على صعيد تجربتكم أنتم بالذات أحبّ أن تقودني إلى عالمك الشعري. . لمن تكتب؟ لماذا؟

ـ أكتب الشعر. . لا أخفي عنك أنني أطرح هذا السؤال على نفسي دائماً لا سيما عندما أكون في مواجهة الجمهور، في الأمسيات الشعرية. لماذا أكتب؟ لا أخفي عنك أنني في كثير من الأحيان لا أجيب إلاّ إجابة واحدة: «لأن قَدَري هو أن أكتب». يتحوَّل الشعر في كثير من الأحيان في حياة الشاعر إلى سكن. الشعر هو العالم كما ينبغي أن يكون لا كما هو كائن. في كثير من الأحيان حين تفلت صورة الواقع من يد

الشاعر تأتي القصيدة لتخلق العالم الحقيقي، والعالم الحقيقي على الأقل بالنسبة للشاعر الذي كتب القصيدة.

بالنسبة إليّ أرى أن أجمل العوالم الممكنة هو العالم الذي أخلقه، العالم الذي ينبثق من بين أصابعي. وأركز في الكثير من الأحيان داخل السؤال نفسه على نقطة ما قبل الكتابة. في الكثير من الأحيان أحسّ بأنني عندما أنهزم على مستوى الحياة اليومية لا أجد مكاناً ألوذ به أجمل من القصيدة. تعطيني هذه القصيدة فرصة أن أعود إلى الحياة من جديد بأسلحة جديدة. وفي رأيي أن اللحظة التي يحسّ من خلالها الشاعر بحقيقة من هذا النوع هي أصفى اللحظات وأسبق اللحظات في الآن نفسه.

لهذا السبب قد يصبح السؤال لمن تكتب سؤالاً يتجاوز نفسه في الكثير من الأحيان. المفروض أنك لا تكتب لتؤسّس شيئاً على المستوى المادي الملموس. . ولكن هذا المستوى المادي الملموس ربما يتغير أو يغيّر نفسه استجابةً لطموح الشاعر، أو استجابة لطموح حساسية شعرية. بمعنى آخر أن الشاعر لا يكتب من أجل هدف قريب. صحيح أن الشاعر يساهم في تنظيف الوجدان الاجتماعي. صحيح كذلك أن الشاعر يغيّر، ولكن تغييره يظلّ على المستوى البعيد لا على المستوى القريب.

لمن أكتب؟ لقارىء محتمل، لقارىء مفترض. وقد أكتب لقارىء موجود الآن. وقد لا أكتب إلاّ لنفسي. وقد لا أكتب إلاّ لأن العالم الذي أعيشه عالم يحتاج إلى أن أحدث فيه شرخاً لكي يلبي مطلبي. قد لا أكتب ذلك إلا لكي أحسّ بأنني لست معزولاً. إن الواقع لا يشكّل هذه «النحن» الجماعية. يحتاج إلى هذه «الأنا» التي تكتب. عليّ أن أقتحم هذه «النحن»، وعليّ أن أستحوذ عليها بدلاً من أن تستحوذ عليّ

من هنا كنت دائماً أُعجب، وفي الآن نفسه أفهم جيداً وأدرك جيداً، بأن يقول رجل كنيتشه: لا يوجد فنّان يطيق الواقع. يطيق الواقع أو يقبله هكذا على علاّته، لأن الكتابة الشعرية هي حاجة لأحداث شيء معينّ. والإنسان لا يحتاج لأحداث شيء معين إلا لأن هذا الشيء المعين غير موجود أصلاً في الواقع.

□ وخططك الشعرية المقبلة؟

ـ ليس هناك خطط. عندي ديوان جديد سيصدر قريباً بعنوان «وردة المتاريس» فيه مجموعة قصائد هي تطوير لنفس التجربة التي يمكن استخلاصها من الديوان

الثالث، محاولة المزج بين الشعر والسيرة الذاتية، محاولة لخلق تلاقح بينهما.

□ إنني أعتقد أن من مشاكل شعرنا الحديث قلة الموضوعات التي يعمل عليها الشعراء، كأن موضوع كل القصائد واحد.. بينما الدنيا مملوءة بالموضوعات..

- ألا ترى معي أن الموضوع الواحد قد يؤكد حقيقة الآخر الواحد الذي يواجهه الشاعر؟ نستطيع الاتفاق على أن يكون واقعنا الواحد الذي نواجهه يفترض هذا الصوت الواحد. لم لا يكون موضوع الغربة، موضوع القمر، وموضوعات أخرى.. ولكن من قال لنا إن جدول أعمال الشاعر العربي يتصدره الغربة أو يتصدره القمر؟ هناك أشياء على رأس الأولويات. أنت تشير إلى مشكلة، إلى صورة الواقع في القصيدة العربية، صورة الواقع العربي داخل القصيدة العربية، صورة الذات المتكملة داخل القصيدة العربية. طبعاً من المفروض (وبين قوسين) أن تكون الصورة واحدة لأن الواقع واحد. فعندما أنتهي من الأكل أستطيع أن أتأمل هذه الزهور. ولكني أحتاج أن آكل الآن قبل أن أتأمل هذه الزهور.

□ أي تغيير يحدثه الشعر؟

- سبق لي أن تحدثت في هذا وسأفصّله. التغيير الذي يحدثه الشعر يحدثه على المستوى البعيد. التغيير الذي تحدثه السياسة هو تغيير جذري، تغيير سريع. الشعر، لا. الشعر يغيّر، يساهم في إحداث التغيير، ولكنه يساهم في ذلك على المدى البعيد، يؤهل للتغيير ولكنه لا يغيّر. أداة الشعر هي اللغة، واللغة تحتاج إلى وعي، والوعي يحتاج إلى حساسية، إذن هي تحتاج إلى شروط موضوعية في الأساس.

المسألة هنا ليست مسألة آنية، مسألة ظرفية. على المدى البعيد يشتغل الشعر استراتيجياً.

نعم الشعر يغيّر الواقع بهذا المعنى. ولكن هناك وجهاً آخر للعملة. لكي نتأكد من أن الشعر يغيّر على المستوى البعيد، يحتاج الشاعر أولاً لكي لا يحسّ بانعزاله عن الواقع الذي يرفضه أصلاً، إلى أحد وجهين: إما أن ينخرط في الجماعة (الانخراط في الجماعة يعني قبوله بالأمر الواقع) وإما أن يدفع الجماعة إلى الإلتحاق به، ولا أعتقد أن شاعراً حقيقياً يقبل الوجه الأول. الشاعر الحقيقي لا يقبل إلا وجهاً واحداً هو الوجه الثاني. كل كتابة شعرية هي في الأساس محاولة لدفع هذه «النحن» الجماهيرية للالتحاق بالشاعر، للالتحاق «بالأنا» المتكلمة داخل النص الشعري. عملية من هذا النوع لا

يمكن أن تحدث بين عشية وضحاها. يحتاج الأمر إلى وقت، إلى سنوات، يحتاج لا إلى شاعر واحد، يحتاج إلى حساسية شعرية. يحتاج كذلك إلى شروط موضوعية تعمّق هذه الحساسية وتنمّيها في اتجاه معين لكي يلبي الواقع هذه المتطلبات التي ظل الشعر ينادي بها من أيام هوميروس ولا يزال ينادي بها حتى الآن ولا يتحقق منها شيء على الإطلاق. القيم الإنسانية ما يزال الشعر يدافع عنها، قيم الخير، الحق، الجمال، المحبة. قيم، ربما من منظور شعري، أخفقت كل السياسيات في تحقيقها. كل السياسات، كل الاتجاهات الفكرية والسياسية والإيديولوجية حاولت أن تحقق شيئاً من هذه القيم، ولكنها لم تفعل شيئاً من ذلك في منظور هو شعري..

□ ولكن ألا تلاحظ، من جهة أخرى، أن الشعر يتخلف سواء في العالم وفي عالمنا العربي، وبذلك ينعدم دوره هذا.. لماذا يتقهقر الشعر اليوم وتزدهر أجناس أخرى كالرواية مثلاً؟

ـ إذا تأملنا خارطة الكتابة في العالم العربي نجد أن الشعر لا يزال في مركز الصدارة. خذ على الأقل من الناحية الكمية، نجد أن عدد الشعراء أكبر وأضخم من عدد الروائيين بكثير. على مستوى الكيف كذلك. على مستوى الكيف لدينا شعراء أكثر مما لدينا روائيين وكتاب قصة.

لكن أتفق معك على أن الرواية لا تزدهر إلا في لحظات معينة من تواريخ الأمم. الرواية تزدهر عادةً في لحظات المنعطفات التاريخية الكبرى لأن الرواية بحكم تعدد المناخات داخلها أقدر على التقاط مجريات الواقع داخل هذه المنعطفات التاريخية في حياة الأمم.

قد يكون صحيحاً من هذا المنطلق أن الفترة التي يعيشها العالم العربي الآن، ويعيشها العالم الثالث بشكل عام، هي لحظة منعطفات تاريخية كبرى فيكون ازدهار السرديات بشكل عام، والرواية بشكل أخصّ، ازدهاراً طبيعياً من هذا المنظور.

ولكن للشعر أيضاً كلمته. فعندما تزدهر الرواية وتزدهر القصة يزدهر كذلك الشعر. ونحن لدينا التجربة الغربية بكل غناها وخصبها، إن الشعر كذلك قادر على أن يطوّر نفسه. قد لا يكون لدينا شعراء ينحون هذا المنحى، ولكن العيب ليس في الشعر بقدر ما هو في الأسماء التي تمارس الكتابة الشعرية.

□ لقد لاحظت أنك تكتب الشعر على طرائق الشعر العربي وأساليبه. قد لا تكون تكتب القصيدة العمودية. ما هي أسبابك؟ هل لأنك تعتقد أن هناك قانوناً شعرياً عربياً حوله ينبغي أن يدور الإجتهاد ولا مجال للخروج من إطاره؟

ـ عندما نقول «شعر» نستبعد المصطلح القانوني. لا علاقة للشعر بالقانون. ليس هناك قانون، الشعر فوضى في أساسه، فوضى جميلة، فوضى منظمة أقصد. ليس انسياباً. فوضى جميلة منظمة. الشعر خرق لكل ما هو جاهز، لكل ما هو ثابت، لكل ما هو سكوني. ولكن هناك أصول ينبغي أن تُحترم. هناك أصول ينبغي أن تُقدّس. هذه الأصول أسمّيها أنا المبادىء الأولية للكتابة: اللغة، طرائق التعبير، ولك بعد ذلك أن تخترق ما تشاء. لك بعد ذلك أن تخترق العالم إن شئت. كن قادراً على اختراق العالم واخترقه، ولكن اخترقه بأداة طيّعة، اخترقه بأداة سليمة.

فيما يخص نقطة وردت في سؤالك، تتعلق بالتفعيلة والشعر التفعيلي. أنا أجد راحتي عندما أكتب الشعر بالطريقة التفعيلية لسبب بسيط هو أنني تمرست بالكتابة بالتفعيلة إلى حد أصبحت معه التفعيلة بالنسبة إلى جزءاً من مكونات عالمي الشعري. أنا لا أكتب الشعر عامودياً بطريقة الخليل بن أحمد. لا أكتب قصيدة النثر لاقتناعي الكثير بأن القصيدة التفعيلية لم تستهلك بعد كل طاقاتها. إنها ما تزال قادرة على العطاء. ولدينا نماذج متعددة لأسماء شعراء كبار يكتبون الشعر التفعيلي، وأنتجوا ثماراً غضة وقدموا قصائد رائعة جداً.

□ وهل تلحق قصيدة النثر بالشعر؟

ـ هذه مشكلة لم يُحسم فيها لحد الآن. قصيدة النثر هل هي ابن شرعي للشعر العربي أم لقيط؟ المسألة لم يُحسم فيها بعد، وأعتقد أن الحسم في مسألة من هذا النوع عبثي اعتباطي. عندما تؤسس قصيدة النثر نفسها، عندما تقدّم ما يُقنع، ستكون ابنة شرعية.

أنا شخصياً أرى أن شعراء كثيرين يكتبون قصيدة النثر ولكن أقلية قليلة منهم تستطيع إقناعي بأن ما تكتبه فعلاً يمكن أن ينتمي إلى ما أسميه أنا شعراً. أنا لا أربط الشعر بالوزن، ولكن أرى أن هناك شعريةً ينبغي أن تتحقق. هذه الشعرية أجدها

داخـل القصيدة والتفعيليـة ولا أجدهـا في الكثير من النـماذج التي تسمح لنفسهـا بـأن تُسمّى قصائد نثر.

هناك تجارب لشعراء كبار كتبوا شعراً تفعيلياً رائعاً، وكتبـوا قصائـد نثر رائعـة. صحيح أن هناك تجربة، ولكن كما ترى اختلط الحابل بـالنابـل. لدينـا ركام، وركـام هـائل من الكتـابات الشعـرية لا يستـطيع المـرء معـه إلاّ أن يتحـوط وأن يمشي بحـذر، وأن ينتظر.

أعتقد شخصياً أن التجـاوز والتخطي عنـدما يمسّ حتى الأصـول التي ينبغي أن تُحترم لا يصبح تحدياً ولا يصبح تجاوزاً على الإطلاق. إنه اعتداء سافر. بشكـل أدق، أقول إن هناك أصولاً ينبغي أن تُقدّس. اللغة. صحيح أن اللغـة جبهة من الجبهـات التي يحـارب الشعر فيها. اللغة كذلك معرّضة لـلاختراق من طـرف الشاعـر. صحيح حسب نظرية جون كوهين التي تعتمد الاختراق أساساً.

ولكن هناك أشياء لا ينبغي مسّها. فأنـا مثلاً لا أستـطيع أن أطمئن إطـلاقاً إلى بيت شعـري غير مـركب تركيبـاً سليماً. طبعـاً هناك فـرق بين سـلامـة الـتركيب وبـين إحداث خرق داخل ما هـو مألـوف من التعابـير. إذن عندمـا أخترق حتى الأصـل الذي ينبغي أن يُقدّس، يصبح اختراقي أهوج. هنا لا أخترق، هنـا أعتدي. و هنـاك فرق بين الاعتداء والاختراق.

هناك تجارب متعددة. أعتقد مثلاً في تجربة الشاعر الفرنسي الكبـير كيوفيـك أنه رجل مهووس باختراق اللغة الفرنسية. ارتو، تجربة رينه شار مثـلاً وأعداد أخـرى من الشعـراء الفـرنسيـين، ولكن لا أحـد من هؤلاء يمسّ اللغـة في عمقهـا. يقـدّم إليـك تراكيب تستطيع أن تطمئن إلى أنها فعلاً تراكيب فرنسية.

ولكن عدا هذا كل شيء مباح أمام الشاعر. كل شيء مباح لأن يمارس الشـاعر داخله لعباً طفولياً بريئاً، وهو ذلك اللعب الذي يحـدث عندمـا يمسك الشـاعر العـالم فيغيّره، أو ينسفه ثم يعيد تركيبه، وفق هيئة وصورة جميلة.

□ والحداثة؟

ـ الحـداثـة في رأيـي ينبغي أن تكـون بهـذا الشكـل، هي اخـتراق وتجـاوز، صحيـح. هي إعادة تـركيب للعـالم. هي محـاولـة خلخلة، ولكن عـلى ألاّ يمسّ هـذا

الاختراق حتى الأشياء التي ينبغي أن تنفق عليها أولاً، الأشياء الأساسية، الأدوات التي لا غنى للشاعر عنها.

□ وهل تعتقد أن التحديث في مجال الآداب والوجدان يتغير بنفس السرعة التي يتم بها هذا التحديث في ميدان العلوم والتكنولوجيا؟.. هل أنت مع «الحداثة» أم مع «التجديد»؟ التجديد أسلم برأينا لأنه يأخذ من القديم ومن العصر معاً، بينما الحداثة تفترض إلغاءً كاملاً لكل ما سبق..

ـ ربما هذا ما روّجه بعض الدعاة وتصورهم أن الحداثة تتنافى مع الأصل. هذا تصور. ولكن هناك تصوّر مغاير يرى أن الحداثة لا تتنافى مع الأصل. الحداثة تطوير للأصل. الحداثة قد تكون في الكثير من الحالات غصناً جديداً ينمو في شجرة هي الأصل.

□ وكيف حققت معادلة الحداثة في شعرك؟

ـ أنا لا أزعم أنني شاعر حديث. أنا لا أقول إنني شاعر كلاسيكي أو شاعر حديث أحدث قطيعة مع التراث، أو شاعر تجاوز أو تخطّى.. أنا أكتب، أمارس الكتابة أساساً. إذا كان لأحد الحق في أن يصنعني وفق اتجاه، فهذه مهمة النقد والنقاد.

□ ألا ترى أن كثرة التنظير عند الشاعر تفسد غريزته الشعرية؟ الشاعر المنظّر..

ـ لماذا لا نقول مثلاً إن الشاعر يكون شاعراً جيداً بمقدار ما هو منظّر جيد؟ يجوز..

□ وهل يمكن أن يكون منظّر بريئاً؟

ـ وهل هناك منظّر بريء؟ لا يوجد منظّر بريء على الإطلاق. لنتفق على أن ليس هناك منظر بريء. حتى الكتابة غير بريئة. لا توجد كتابة بريئة على الإطلاق. كتابة نص كتابة غير بريئة. التنظير للنص كذلك تنظير غير بريء. أعطني ناقداً واحداً بريئاً في هذا العالم أُعطِكَ شاعراً بريئاً.

□ أعرف ذلك. ولكن الشاعر عندما ينظّر يبرر طريقته أو أسلوبه، الناقد قد يكون أكثر حرية وأكثر براءة. . عندما ينظّر الشاعر فالمنظّر هنا يعمل في خدمة مآرب الشاعر نفسه. .

ـ أنا أرى أن كثرة اطلاع الشاعر على المدارس النقدية واحتكاكه بهذه المدارس أمر جيد. تجربته في التنظير قد تُغني تجربته الشعرية، تجربة الكتابة الشعرية في الكثير من الأحيان. هناك فرق وفرق عميق بين أن تجمع بين الوجهين معاً وبين أن تجمع بين الوجهين معاً وتتحرك لتفيد على المستوى النقدي وتفيد على مستوى الكتابة الشعرية وتتحرك بين هذا، وتجمع بين الوجهين معاً وتبتعد عن الموضوعية. يجب أن تتحقق الموضوعية في ممارسة الكتابة النقدية. ولكن أعتقد شخصياً أن اطلاع الشاعر على ثقافة عصره، والإدلاء بدلوه في ميدان التنظير والنقد يغني على العكس تجربته الشعرية ويقدم بين يديه سلاحاً قوياً لتطوير تجربته والاستمرار في تصوره للكتابة.

لا أنسى أن اليوت أشار إلى شيء من ذلك حين زعم بأن خير النقد هو النقد الصادر عن شعراء. ولعله يبالغ شيئاً ما في وجهة نظره، ولكن معه كامل الحق.

□ كتب أحياناً كتابات نقدية جيدة وإن قال إن نقده لا قيمة له. .

ـ كتب كتابات جيدة في الأصوات الشعرية. أشياء جميلة جداً.

□ هل لك طقوس معينة في كتابة الشعر؟

ـ أكتب الشعر في كل مكان، تحضرني لحظة الكتابة هكذا بشكل مفاجىء فتبعدني عن أي عمل أكون منهمكاً فيه. تدفعني إلى الانزواء ربما، إلى الانعزال بنفسي، إلى ممارسة الكتابة بهوس، بشكل انفعالي، ولكنها لحظات ليس لها وقت، وغالباً ما ترتبط ببعض التداعيات. بعض التداعيات تدفعني دفعاً إلى الإحساس بأنني امتلىء وبأنني مقبل ربما على ولادة جديدة. ولكن كل ما أنا متأكد منه هو أن لحظة الكتابة لديّ لحظة كئيبة جداً. لا أدري لذلك سبباً ولكن أعرف جيداً أنني لكي أكتب قصيدة عليّ أن أمرّ بامتحان عسير، امتحان نفسي غريب جداً.

□ وهل هناك موضوعات معينة يدور عليها شعرك؟

ـ قصيدتي يختلط فيها ما هو ذاتي بما هو موضوعي. إنني أتحدث عن نفسي ولكن في الوقت نفسه أحسّ بأنني أتحدث عن الجيل كله. وحينما أتحدث عن الواقع الذي

أعايشه أتحدث عن نفسي. ليس هناك تناقض بين ما هو ذاتي وبين ما هو موضوعي.

ولكن أحسّ بأن الواقع يشغلني كثيراً. الواقع الذي أعيشه. أحسّ بأنه ليس كما ينبغي أن يكون، وبأن هناك عالماً جديراً بأن يُخلق. هناك عالم يحتاج إلى أن نساهم جميعاً في خلقه هو هذا العالم الذي تتحقق فيه على الأقل بعض القيم التي ينادي بها الشعر.

□ لكل شاعر أسرة معينة، ما هي أسرتكم في بستان الشعر العربي قديمه وحديثه؟ أين تجد نفسك؟

ـ ما أزال أجد نفسي مع أبي الطيب المتنبي، ولا أخفي عنك أنني أعود أحياناً ليالي متتابعة إلى ديوانه، إلى كتاب العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي، أقرأه بتمعن، يعجبني أن أعاشر المتنبي كثيراً، بعد المتنبي كذلك أحس بأنني أوغل مع أبي تمام في متاهاته الفنية، في فن الكتابة. هذا الرجل مهووس بالتغيير، بإحداث خراب داخل هذا العالم. يعجبني كثيراً أن أرافقه. وفي الآن نفسه كذلك أجد نفسي، أحياناً، مع بعض شعراء التيار الرومانطيقي الفرنسيين، مع مالارميه على الخصوص وبودلير، الأول في شغفه بنحت العالم نحتاً جديداً، والثاني في مغامراته الكتابية.

□ وفيما يتعلق بالمتنبي بالذات، إلاَمَ انتهيت أنت بشأنه؟ ما هي صورته في ذهنك؟

ـ أبو الطيب المتنبي قمة القصيدة العربية ما في ذلك شك. الرجل الذي شكل في عصره ظاهرة جديدة لم تتحقق لحدّ الآن هي أن تقول ما تريد أن تقوله شعراً كما لو أنك تقوله نثراً. رجل طوّع اللغة إلى الحدّ الذي أصبح بإمكان أبي الطيب أن يتحدث إلى غيره شعراً. وأعتقد أن مسألة من هذا النوع ليست مسألة في متناول أي واحد. مسألة لو تحققت الآن لوجدنا أنفسنا أمام شاعر استطاع أن يحقق لنا هذه القدرة، إذن لكان وجه الشعر العربي الآن مغايراً لما هو عليه.

□ بدون شك هو نبات غريب وفذ في تراثنا.

ـ هو تلخيص للعبقرية العربية. الرجل الذي تحوّلت اللغة في يده إلى أداة مطواعة. تصور معي في بيت ضاع من ذاكرتي الآن. إنه منتهى البلاغة. يستعمل أداة النداء لا يردفها بالمنادى. أداة نداء ثم فعل الأمر، «يا... فإن الناس فيك ثلاثة مستعظم أو حاكم أو جاهل».. أو يستعمل أداة الجرّ «من» يحذف النون ويترك

الميم فقط. يستعمل «الأل» يدخلها على المضارع، هذه التي شُغف بها الشعراء المعاصرون، كما لو أنهم اكتشفوها. أشياء كثيرة وجميلة جداً ورائقة. بصرف النظر عن الجوانب الدلالية التي تذخر بها أبياته.

□ وفي الشعر العربي الحديث والمعاصر؟

- طبعاً لا أحد ينكر أن هناك أسماء لها أهميتها: بدر شاكر السياب مثلاً. لا أحد ينكر. أو يقول إن الرجل لم يقدم شيئاً. إنه قمة في عصرنا، قمة شعرية. لو تسنى للسياب أن يعمّر قليلاً لكان قدم أشياء رائعة جداً. هناك صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، أدونيس أيضاً في بعض قصائده. أدونيس شاعر جيد، وآخرون. شعراء لهم أهميتهم ولهم وزنهم ولهم عطاؤهم. طبعاً خليل حاوي لا أحد يشك في قدرته. أنا ذكرت بعض الأسماء لا من باب الحصر، بل على سبيل المثال. وإلا فهناك أسماء لها لمعانها.

□ هل كل ديوان لك تجربة معيّنة بالذات؟

- في مجموعتي الشعرية الأولى «المدن السفلى» الذي نُشر سنة ١٩٧٦ حاولت أن أقنع نفسي بأنني وصلت إلى مستوى أن أقدم للقارىء مجموعة من أشعاري. طبعاً كان ذلك نتيجة إحساس بأنني قد استطعت أن أخلق لي صوتاً له تميزه. مع ذلك أعترف الآن وقد مرّت أربعة عشر سنة على صدور الديوان الأول بأنه كان ديواناً معبراً عن طموحاتي الأولى. . ديوان يظهر فيه الميسم التراثي بشكل أدق وأعمق. ديوان غير مقنع، ولو أن الكثير من الإخوان النقاد يرون أنه كان رائداً في وقته. كان الميسم التراثي واضحاً فيه، كنت أجرّب طاقاتي اللغوية، أحاول أن أستخدم هذه الطاقات، أحاول استخدامها بشكل أكثر دقة.

في تجربتي الشعرية الثانية «سلاماً وليشربوا البحار» حاولت أن أزاوج فيه بين الشعر والكاليغرافية فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية. طبعاً القصيدة البصرية والقصيدة الكاليغرافية هذه تجربة ظهرت في المغرب منذ بداية الثمانينات واتهمت بأنها سريالية جديدة، وأن الواقع في عالمنا لا يتطلب مثل هذه السوريالية الجديدة، تزويق وزخرف وزيادة. وأشار البعض إلى أنها تكرار لبعض مشاهير العصور الوسطى. غير أن طموحي آنذاك لها كان طموح بعض الأصدقاء، كان أن نعيد إلى العين براءتها. أن نقرأ القصيدة وفي الوقت نفسه نراها. أن نستغل على المستويين معاً. كان في رأينا آنذاك

أن العين لكثرة ما دُجّنتْ، أُلغي دورها داخل القصيدة، وأننا تبعاً لذلك مطالبون بأن نعيد إلى النص الشعري هذه الحاسة. لقد تعودنا أن يُلقى النص الشعري، أن يخاطب النص الشعري الأذن أكثر مما يخاطب أي شيء، أي عضو آخر، أي حاسّة أخرى. فلو وُفّقنا ـ وكان هذا هو طموحنا ـ في أن نضيف إلى الأذن العين، كان سيكون شيئاً رائعاً.

على أية حال، هي تجربة لم تعمّر طويلاً، جاء الديوان الثالث «أيادٍ تسرق القمر» الذي فاز بالجائزة، وهو ديوان حاولت أن أعبّرْ من خلاله بصدق عن تجربة رجل يُدعى صالح الشنداني، ولكن مع ذلك وردت في آخر الديوان بطاقة تعريف بهذا الرجل. هذا الرجل بعض قسماته قسماتي، والبعض الآخر من قسماته إن لم يكن من قسماتي فهو من قسمات نفس الذي يعايشني. كل قصائد الديوان تقريباً تشكل في مجملها سيرة ذاتية لرجل، هذا الرجل فيه شيء مني. في معاناته لواقعه، في مواجهة نفسه، في وقوفه أمام المرآة عارياً ليكتشف نفسه وسط هذا العالم مفرغاً من كلّ قوة، أعزل يواجه العالم في كثير من اللحظات بنبضه فقط، وفي لحظات أخرى يحس نفسه قادراً على إحداث تغيير داخل هذا العالم.

هذه تجربتي. طبعاً ما يزال الطموح كبيراً ولكن هذا ما وصلت إليه تجربتي.

(القبس ١٩٩٠/١/٢٢)

مع عبد الوهاب البياتي

□ بعض النقّاد المحدثين يقولون إنك انتهيت كشاعر. .

ـ إنني أعتقد أن هؤلاء النقاد لا يقرأون، بالنسبة للنقد الأوروبي والعربي الجاد تعتبر أعظم الأعمال الشعرية التي كتبتها هي التي كتبتها في نهاية الستينات، وفي السبعينات والثمانينات. بل إن إنتاجي في تصاعد بمقارنة ديوان «مملكة السنبلة» أو «قمر شيزار» أو «كتاب البحر» أو «سيرة ذاتية لسارق النار» أو «قصائد حب على بوابات العالم السبع» بآخر دواوين لي تمتد من نهاية الستينات إلى نهاية السبعينات. هذه الأعمال يعتبر النقاد الذين كتبوا عنها في حين صدورها أنها تمثل قمة نضوج الشعر العربي وليس شعري فقط. فكيف يكون الأمر إذن؟

إن بعض النقاد ربما لم يعودوا يتابعونني، أو توقفوا هم واستقالوا من النقد.

مثل هذه الأقوال كنت أسمعها منذ كنت أكتب القصيدة الأولى أو الكتاب الأول. عندما أصدرت «ملائكة وشياطين» هلل له النقاد واستقبلوه بترحاب شديد. وعندما صدر ديواني الثاني قالوا إنه أفضل من الأول وهكذا تسير الأمور. لا يزال بعض المتأدبين، وكذلك بعض الجامعيين ومدعي النقد، يعتبرون أن ديواني الأول «ملائكة وشياطين» الذي كان باكورة أعمالي هو من أفضل أعمالي أو أفضلها. . وهكذا الأمر. البعض يعتبر أن ديواني الآخر «أباريق مهشمة» هو الأفضل أو «قمر شيراز». . حتى النقاد، وكذلك القراء، ينتمون إلى أجيال أو ثقافات مختلفة واحساس معين أيضاً. وكما يقول الشاعر: لا يدرك الشوق إلا من يكابده.

أنا أعتقد أن الشعر ليس عرض رقصات أو عزفاً موسيقياً، إنه معاناة. ولا يمكن لقارىء أن يتذوق هذه القصيدة أو تلك، أو هذا الديوان أو ذاك، إلا إذا كان قد عانى التجارب الموجودة فيها. إن الكتاب الذي أصدره عبد اللطيف اللعبي باللغة الفرنسية وهو يضم آخر أعمالي، وهي خمسة دواوين، أعتبر النقاد في أوروبا أنه

أعـظم ديوان شعـري أجنبي يـترجم إلى لغـة أوروبيـة في القـرن العشرين، بـل إنهم اعتبروا أن شأن هذا الشعر في المستقبل سيكون شأن شعر عمر الخيام أو جـلال الدين الرومي وسواهما من عظماء الشعراء الذين جـاؤوا من الشرق. مثل هـذا الرأي يكتبـه نقاد لهم منزلة كبيرة.

لكني أعتقـد أن الأحكـام السلبيـة عـلى شعـري لا ينشرهـا إلا شعـراء ونقـاد صغار. تكون في مهرجان يحضره ألف أو ألفـان ولكنك لا تجـد سوى خمسـة شعراء. هناك زحام على الينابيع كما ترى، ولكن ينابيع الشعر تـظل عصية جـداً. ليس الشعر خـلافة أو وراثـة على الإطـلاق. في الماضي كـان خليفة يغتـال خليفة آخـر لكي يحـل مكانه، ولكن هذا غير ممكن بالنسبة لـلإبداع.

عندما أذهب إلى قطر عربي أجد إن الجمهور يفضلني عـلى كل الشعـراء العرب مجتمعين. وحتى هذه اللحظة، أشعر أنني محبـوب من الناس ومقـروء ومشهور أكـثر مما كنت قبل خمس سنوات أو عشر أو عشرين سنـة. فما السّر في ذلـك؟ هناك شعـراء لا يذكرهم أحد الآن مع أنهم لا يزالون أحياء، لا يذكرهم أحد حتى في الكتـابة. إن هـذا ليس إدعاء. الا تلمسه أنت مثـلاً لكاتب ونـاقد؟ ألا تـرى ان هناك اهتـماماً كبيـراً بي سواء في الشرق أو في الغرب؟

لقـد تُرجم شعـري إلى الروسيـة والإسبانيـة والألمانيـة والإيطاليـة والسـويـديـة والإنكليزية، ونال شهرة كبيرة لا على أنـه شعر عـربي مترجم، بـل لأن العالم يعتـبره من أهم الشعر العالمي. في هذا المصاف يضعونه.

إن كتبي التي تـرجمت إلى الفـرنسيـة أو الإسبـانيـة مثـلاً لم تُـترجم عن طـريق المليشيات أو المنظمات أو الطوائف أو من يدفـع، وإنما أختـيرت اختياراً حـرّاً، وقامت المؤسسات الثقافية، اليسارية أو الوطنية، والبعيدة عن أن تكـون مليشيات أو طـوائف أو مذاهب، بطبعها وإصدارها. وقد راجت رواجاً كبيراً ونفدت.

هنـاك شعراء آخـرون كأدونيس يُنقـل شعـرهم إلى اللغـات الأوروبيـة. ولكن أدونيس يدخل تحت مظلة التبادل الثقافي بين الأنظمة، في هذه الخانـة يدخـل نقل شعـر أدونيس إلى اللغات الأجنبية. وكذلك يدخل في باب مؤسسات الغزو الثقافي الخفيـة، في باب الإمبراطوريات الخفيـة للثقافـة في العالم. في هـذا الحيز يـدخل أدونيس. إنني

أقول هذا الكلام على مسؤوليتي، ليس اغتياباً لشخص أدونيس، أو تهجماً عليه، فإني أحترمه كأنسان ولكني أتكلم كشاعر.

شعر أدونيس غير مقبول لدى القارىء العربي، أو إنه عصي الفهم. هذا إن لم يكن عبارة عن ثرثرة لغوية منظومة. كيف تسنى لمن ترجموا شعره إلى الفرنسية أو سواها أن يترجموه؟ هناك فبارك، مؤسسات ثقافية خفية تزرع شعراء ومجلات أخرى. ألم تكن مجلة «حوار» مجلة مزروعة؟ ألم يثبت أن المخابرات الأمريكية هي التي زرعتها وبشهادة رئيس تحريرها نفسه؟ ألم تكن مجلة «شعر» مجلة مزروعة؟ أليست مجلة «مواقف» مجلة شقيقة «لحوار» و«شعر»؟ هذه مجلات مرتبطة بمؤسسات ثقافية وسياسية أجنبية. ولكن هذه المؤسسات تزرع أيضاً شعراء، تصدرهم لكي تعطيهم أهمية وتستخدمهم. أدونيس يدخل في عداد هؤلاء. شعراء لا يمثلون شيئاً. أنا أعرف فرنسا جيداً، وأعرف كثيراً من المثقفين والأدباء الفرنسيين الكبار الذين يستهزئون من أدونيس وأمثاله، ويدخلونهم في لائحة التبادل الثقافي.. كما يقول المثل الشعبي: «شيلني وأشيلك»، تبادل خدمات ومنافع.

هناك فرق بين شاعر يفرض نفسه فرضاً على عصره وعلى لغته وعلى لغات أخرى، وبين شاعر يؤدي خدمات ومهمات وتُؤدّى له مقابل ذلك أشياء أخرى.

خلال مهرجان «إبداع» في القاهرة قبل سنوات قليلة، كانت الحكومة الفرنسية تريد أن تقيم أسبوعاً ثقافياً فرنسياً في القاهرة. وفي تلك الأثناء تم أختيار أدونيس وأحد كتبه المزعومة المترجمة إلى الفرنسية لكي يُقَدَّما ضمن هذا النشاط، أي أن حكومة فرنسا تقيم نشاطاً ثقافياً خاصاً بثقافتها وأدبها، تُشرك فيه شاعراً عربياً مثل أدونيس. لماذا لا يشركون اراغون أو بول اليوار؟ كل هذا هو الحقيقة، وأنا أعيش في أوروبا وأعرف خفايا الأمور من ثقافية وغير ثقافية..

إنني لا أنكر شاعرية أدونيس، وإن كنت أرى أن أفضل دواوينه هو ديوانه الأول الذي قلد فيه نزار قباني وسعيد عقل وتغزل فيه بالقومية السورية، ثم ديوانه الثاني مهيار الدمشقي بغض النظر عن مضمونه وشعوبيته. أما أعماله الأخرى فليس لها علاقة بالشعر على الإطلاق، لا الشعر العربي ولا الشعر الأوروبي. نوع من سطو منظم وتلفيق ذكي. ولكن الأمور لا يمكن أن تخفى إلى الأبد. قرأت مؤخراً لكاتب لبناني دراسة يتهم فيها أدونيس بسرقة كتاب كامل عن قصيدة النثر نسبة لنفسه، كما

كتب لنفسه كتاب باسترناك الذي هو لم يفعل فيه سوى تصحيح بعض قصائد باسترناك المنقولة من قبل سواه إلى العربية. صححها لا أكثر بينما المترجم الحقيقي كان سواه. أما بقية الكتاب فلم يكتبها أو يترجمها هو لسبب بسيط هو أنها عبارة عن وثائق متبادلة سياسية في الحرب الباردة وليس لها علاقة بباسترناك إلا علاقة هزيلة. هذا الكتاب ليس كتاباً من شاعر ينبري للدفاع عن شاعر، وإنما هو عبارة عن وثائق في مرحلة الحرب الباردة بين الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة، أكثرها نتاج مخابرات. هذا هو الكتاب بالضبط. وقد نشرت أنا في مجلة «الكلمة» العراقية في السبعينات حول هذا الموضوع. وقد شاهدت بنفسي هذا الكتاب يظهر فجأة في القاهرة، على الأرصفة وفي المكتبات عندما كان اليسار المصري يُضرب ويوضع قادته في السجون. ولكن عندما كانت الحركة الوطنية المصرية تنتعش وتحقق انتصارات، كان كتاب أدونيس عن باسترناك يختفي من السوق. كأن هناك مليون نسخة طُبعت من هذا الكتاب، وعلى دفعات، ولمدة عشرين سنة. ومع ذلك فإن أدونيس لا يضع هذا الكتاب الآن في عداد الكتب التي ألّفها.

□ كنتم أنتم والسياب ونازك وسائر شعراء التجديد قد قطعتم شوطاً واسعاً قبل أن يبدأوا هم في «شعر» أو سواها..

ـ هؤلاء ظهروا بعد عام ١٩٥٧ وقد أرادوا أن يسرقوا الثمرة الذهبية للشعر العربي الحديث وللنجاحات التي حققتها المدرسة الشعرية الجديدة التي كانت ملتزمة ليس فقط بالشروط الفنية والأدبية، بل وبالإضافة إلى ذلك بالحركة الوطنية العربية وبحركة التحرر العالمي بشكل عام. كان هذا هو الهاجس الذي دفع المدرسة الشعرية العربية الجديدة إلى التجديد. ولكن ظهرت عصابة أو فئة في قطر عربي آخر، زُرعت زرعاً وأرادت أن تسرق هذه الثمرة الذهبية.

يقولون إن مجلة «شعر» قد أثّرت في الحركة الشعرية الجديدة. كيف أثرت؟ لم تكن المجلة تدخل إلى أي قطر وكان توزيعها يقتصر على أصحابها، أو أمسياتها الشعرية إذ كانت تُقَدَّم كهدايا للذين يحضرون. أنا شخصياً لم أطلع إلا على عدد أو عددين منها، بالرغم من أنني كنت أقيم خارج العراق. كنت أقيم في مصر مثلاً ولم تكن المجلة تصل إليها. كما كان في مصر يومها حركة تجديد نشطة دون أن يكون لمجلة شعر أي أثر فيها.

□ يُنسب لمجلة «شعر» قدرة عجائبية، فينظر أصحابها ومريديها صنعت شعر «الحداثة» الشعرية العربية..

ـ أنا نبّهت منذ الخمسينات إلى المؤسسات الخفية التي تدفع مثل هذه المجلات والشعراء إلى الواجهة أو السوق، ومع ذلك لم تذهب هذه التنبيهات سدى لأن هؤلاء الجماعة قد فُضحوا. هذا الاتجاه ليوسف الخال وأدونيس قد هُزم هزيمة كبيرة، فشل فشلاً كاملاً.

خُذ مجلة أخرى هي «حوار». لقد صرفوا عليها أموالاً كثيرة ثم فُضحت بدورها. إن المثقف الوطني الحقيقي بإمكانه أن يقرأ كل شيء، بما فيها «شعر» و«حوار» من غير أن تتغرّ مواقفه.

□ هل قرأت ما قاله أدونيس مؤخراً في إحدى المجلات العربية من أنه أحدث ثورة فنية في الشعر العربي، وأن الجميع أخذوا منه وتأثروا به؟ هل تعتقد أن القصيدة مجرد صنيع فني أو أنها شيء آخر؟

ـ هي شيء آخر ولكن ينبغي أن تُكتب بالشرط الفني. القصيدة لها أهداف كثيرة. خذ هذه البناية التي نجلس فيها. لقد أقيمت لكي يسكن فيها الناس، ولم تقم لذاتها. في إذاعة إسرائيل مطربون ومطربات يهود يغنون باللغة العربية ويجيدون، وهناك تخت عربي كامل في الإذاعة الإسرائيلية أيضاً. لا يوجد شيء في العالم بنظري أقيم أو يقام لذاته. كل شيء في الطبيعة هو لغرض معين، أو لدور من الأدوار. كيف نجرد الشعر من وظيفة؟ هذا نوع من الخرافة تماماً.

لقد استغلوا في نهاية الخمسينات ثغرة أرادوا أن ينفذوا منها هي مهاجمة الدعوة إلى الالتزام التي طرحتها بعض العناصر بشكل فج، ولكنهم فشلوا لأن مفهوم الالتزام طرح نفسه بشكل آخر مغاير للجهات الأخرى. كانت هناك محاولة لتحويل مجاري الأنهار والينابيع، ولكن هذه المحاولات تمت من جهات مختلفة وليس من جهة واحدة ثم فشلت.

إنني أعتقد أن التيار الأصيل للثقافة العربية هو الذي ينتصر في النهاية، وهو منتصر الآن. إن الثقافة لا يمكن أن تُحَرّف مهما فعلوا. لا بد للثقافة أن تعود إلى مجراها الحقيقي. مثل النهر العظيم، مهما تُقِمْ من سدود حوله كي تحرفه عن مجراه فإنه لا يلبث أن يشكل فيضاناً عظيماً.

وأضاف عبد الوهاب البياتي متحدثاً عن ظاهرة هجاء الأمة العربية من قبل بعض الشعراء:

أنا أعتقد أن الشاعر ينبغي أن يكون توجّه الدفاع عن الأمة التي ينتمي إليها وتراثها الروحي، عن الإنسان، فكيف يتهجم على الأمة؟ مثل هذا الشاعر له مقاصد أخرى من هجائه لأمته منها البيع والرواج، وقد يكون التشكيك وقد يكون مدفوعاً بعوامل أخرى لا نعرفها. يجب أن نحقق في ذلك، أو نتركه «للمحققين» العدليين.

لا يوجد شاعر في التاريخ العربي هجا أمته إلا الشعراء الشعوبيون. عندما نستقرىء التاريخ العربي لا نجد شاعراً من أصل عربي حقيقي هجا العرب. قد يهجو الشاعر إنساناً سيئاً أو رديئاً، ولكن الذين هجوا الأمة العربي منذ أقدم العصور حتى هذا اليوم ليسوا من العرب على الإطلاق. هذا شيء أكيد ويستطيع أي مدرس لتاريخ الأدب العربي أن يؤيد كلامنا. بعض هؤلاء اليوم يماشون عن قصد أعداء الأمة العربية. هم يرون أن الأمة العربية منهزمة، وأن هناك نفوذاً أجنبياً فهم يريدون أن يتسلقوا القطارات القادمة. هم يعتقدون أن العرب لن يتقدموا يوماً. حصل ذلك زمن أنور السادات في مصر إذ اعتقد بعض الشعراء والأدباء يومها أن زمن كامب ديفيد سيمتد مليون سنة فأيدوا السادات وقاموا بأعمال حمقاء ولكن عصر السادات قد إنتهى وعاد هؤلاء الكتاب بالخيبة الكبيرة.

البعض بحكم حاستهم المادية إلى النقود والجاه يعتقدون أنه عندما تحصل نكبة هذه الأمة أو تلك، أن هذه النكبة ستستمر إلى الإبد، فيبدأون بالتحالف مع الأجانب. هم يشبهون المرتزقة والجبناء الذين كانوا في التاريخ، عندما تُهزم الأمة ويدخل الفاتحون يتحالفون مع الفاتحين ويتصاهرون ويتزوجون ويقومون بأعمال تجارية.

□ **بصراحة، ما رأيك ببدر شاكر السياب، بنازك الملائكة؟**

ـ أنا أعتقد أن ما أنجزته نازك الملائكة في بدايتها كان من أروع الإنجازات في الشعر العربي الحديث، وخاصة في دواوينها الثلاثة الأولى. ولكنها مع الأسف توقفت. أهم ما حققته هو إنتاجها الأول، إلا أنها توقفت. ولكني لا أستطيع إلغاءها لأنها تشكل معلماً كبيراً من معالم حركة التجديد. لنفترض أن شاعراً عربياً عاش في العصر الجاهلي أو الإسلامي أو العباسي ولم تبق له سوى قصيدة واحدة، هل نلغيه؟ ولكن

النقد كما أرى يسير في أهواء، وأغلبه نقد سطحي وصحفي لا يحمل شيئاً من الوازع الأخلاقي أو الضمير.

تسألني عن السياب. إنه في رأيي من كبار المجددين والأوائل. في جيلنا كان إسم بدر وإسم نازك من الأسماء القليلة الموجودة في الساحة. وأذكر بهذه المناسبة أن شعر السياب لم يعرف في البلاد العربية إلا في اواخر الخمسينات عندما ظهرت مجلة «شعر». السياب معظم شعره نُشر في العراق والمجلات العراقية، إنما شعري في «أباريق مهشمة» نُشر خارج العراق. هذه أود الإشارة إليها هنا لأن تأثر الشعراء العرب كان بشعري أنا وليس بشعر السياب. من الخمسينات إلى عام ١٩٥٧. السياب شاعر عُرف خارج العراق بعد عام ١٩٥٧، لكنه كان معروفاً جيداً في العراق. هذا ليس للمفاضلة، لكن كحقيقة تاريخية. أما الذين يكتبون فلا يعرفون هذه الأشياء، بينما في تاريخنا هي ثابتة. عندما تراجع الآن أي مجلة عربية كانت تصدر خارج العراق لا تجد أي قصيدة للسياب، إنما جميع شعري نُشر في مجلة «الأديب» ومجلة «الآداب» ومجلة «الرسالة» المصرية ومجلة «الثقافية». لم أنشر قصيدة واحدة من «أباريق مهشمة» أو «ملائكة وشياطين» في العراق على الإطلاق لأني لم أكن أستطيع ذلك وكانت أشعاري ممنوعة تماماً.

أحياناً كانت بعض المجلات العراقية تعيد نشر قصائد لي نُشرت في الخارج.

أيضاً ديواني «أباريق مهشمة» الذي نُشرت قصائده خارج العراق عاد وجُمع وصدر في العراق. وللأمانة أقول إن بعض قصائدي في تلك الفترة نُشرت في مجلة «الثقافة الجديدة» في العراق التي كنت أسهم في إصدارها. ولماذا لا يتحدث النقاد عن مجلة «الثقافة الجديدة» وهي مجلة خطيرة وأهم من مجلة «شعر» بمليون مرة؟ لقد حملت «الثقافة الجديدة» تيار الشعر الجديد المرتبط باليسار والحركات الوطنية في العالم وطرحت مفهوم الإلتزام الذي يختلف عن المفهوم الجدانوفي على سبيل المثال. هذه قضية غريبة. أنا أعتقد أن مجلة «الثقافة الجديدة» لو كانت تصدر في قطر عربي آخر لوضعت في طليعة مجلات التحديث. ومن هنا سوء القصد.

الذي يريد أن يبحث عن دور المؤسسات والمجلات الثقافية العربية عليه أن يبحث عن جميع هذه المؤسسات والمجلات ويدرسها دراسة جيدة.

أنا أعتقد أن مجلة «الثقافة الجديدة» لعبت دوراً كبيراً في الشعر العراقي، ليس فقط

في القصائد التي نشرتها، بل في الدراسات الموضوعة والمترجمة عن وظيفة الفن والشعر والثقافة. وقد حمل كل ذلك دماً جديداً.

فيما يلي يتعلق بالشعر المترجم الذي يفخر جماعة مجلة «شعر» بأن المجلة قامت به، أقول إنه صدرت ترجمات عديدة للشعر الأجنبي في كل الأقطار العربية قبل «شعر» وأفضل مما ترجمته «شعر». ترجمات مجلة «شعر» كان يقوم بها بعض التلاميذ الذين كانوا لا يعرفون العربية ولا يعرفون اللغة التي يترجمون عنها. وكانت الأعمال المنقولة تُصلّح لهم فيما بعد. كان أدونيس على سبيل المثال يقوم بتصحيح اللغة والقواعد.

وعندما نعود إلى كتاب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة عن قصيدة «الأرض الخراب» لأليوت نكتشف أن هؤلاء الدهاقنة مثل أدونيس ويوسف الخال لم يكونوا يعرفون اللغة الأجنبية بشكل جيد. «فسنونو يا سنونو» يصبح في العربية عند أدونيس ويوسف الخال: «ابلع ابلع»، فالبلع كما ترى كان الهاجس، وليس طيور الشعر.. كانت ترجمات مجلة «شعر» ترجمات ملفقة. وأنا أعتقد أنها قد روجعت من قبل انطوان مقدسي وهو موظف في وزارة الثقافة السورية. والأستاذ مقدسي قد ينكر ذلك الآن ولكني أنا متأكد منه. إن المقدسي أيضاً أشرف على تصحيح ترجمة أدونيس لأشعار سان جون برس ولو لم يحصل هذا الإشراف لكان هناك تأليف جديد لاشعار سان جون برس بالعربية. هذه حقيقة فلماذا الكذب؟ هذه مسألة لو فعلها شاعر عربي آخر لقامت القيامة عليه. ولكن هناك محاولات قصدية لتلميع بعض الناس وتهيئتهم لأمور ما في المستقبل. نحن ليس لنا مصلحة في الدفاع عن هؤلاء الناس. لماذا؟ أمن أجل عيون الشعر؟ أنا أعتقد أن هؤلاء أعداء للشعر. ليس لهؤلاء علاقة أصيلة بالثقافة العربية. لماذا أكتب باللغة العربية إذا كنت لا أحب العرب وأحتقر تراثهم؟ إنني ساعتها أذهب إلى الشيطان وأكتب بالسنسكريتية، أو حتى العبرية. هذا ما يحصل مع الأسف مع هؤلاء. إنسان لا يحب تاريخ أمته، لا يشعر بالانتماء له أو لها، ويكتب بلغة هذه الأمة، ويريد أن يكون الشاعر الأول فيها. كيف؟

هو يفخر بالفنية ويقول إنه الشاعر الفنان الأول بالعربية.. إلى هذه الدرجة مفصولة الفنية عن القومية، عن العروبة، عن الثقافة العربية؟ هذا لا يمكن.

هذه مسألة لا يتطرق إليها إلا القليلون، ولكن آن الأول لقولها..

□ **كثيراً ما يتحدث جماعة مجلة «شعر» عن فضل للمجلة في الترجمة. .**

ـ الذين ترجمت لهم مجلة «شعر» من الأدباء الأمريكيين أو الأوروبيين هم على العموم من الأدباء الصغار، أو أدباء الدرجة الثالثة أو الرابعة. إن الكلام عن تأثير في مجرى الحركة الشعرية العربية لا يكون بهذه النماذج. حتى أليوت، الذين ترجموا له بعض قصائده لم يترجموها إلا بصورة مشوهة. لم تقدم مجلة «شعر» أي ترجمة منهجية من حيث الاختيار، ولا ذوقية. ذوقهم قد يكون أفضل ولكن لا يوجد منهجية. من الناحية السياسية يُلاحظ أيضاً أن أميركا بعدما تبين أنها مهزومة في فيتنام، قدمت «شعر» أشعاراً عن الحرب الفيتنامية. ترجموا أشعاراً لشعراء فيتناميين. كان شعر هؤلاء شعراً عادياً جداً إذ يبدو أن الشعر الفيتنامي ليس متطوراً كما يجب: فالتعبير مباشر، وساذج وتعبير بسيط عن المشاعر الوطنية. .

ولكن هذا أيضاً سوء قصد من «شعر» وذلك لكي تبين المجلة أن هذا الشعب الذي يحارب أميركا هو شعب متخلف في وجدانه ومشاعره ولذلك نشروه في «شعر». هذا الشعر لو نُشر في مكان آخر فلن نحكم عليه هذا الحكم. ولكن يريدون أن يخلقوا بطريقة غير مباشرة نوعاً من المراجعات في ذهن القارىء.

«شعر» نشرت في الفترة الأخيرة حتى مختارات من الشعر السوفياتي، ولكن الترجمة كانت رديئة جداً. كما أن تقديم هذه المختارات من الشعر السوفياتي كان مقصوداً منه استعادة ثقة مفقودة، لكي يستفيدوا، لكي تستمر المجلة، ولكن الأمر لم يكن بهذه السهولة.

□ **ولكن للبنانيين وجهاً في تجديد الشعر غير وجه مجلة «شعر».**

ـ الإسهامات اللبنانية تمت عبر الشعراء اللبنانيين العموديين، على يد الأخطل الصغير وأمين نخلة والياس أبو أبو شبكة وسعيد عقل ولكن الشعراء اللبنانيين الذي كتبوا شعر التفعيلة كانوا أتباعاً للمدرسة العراقية، وهي المدرسة الوحيدة التي بدأت التجديد بمعناه الحقيقي والتي كانت هي المهيمنة باستمرار إلى نهاية الخمسينات. جاء شعراء التفعيلة اللبنانيون والتحقوا بالركب. نزار قباني لم يكن يكتب شعر التفعيلة على الإطلاق، كان يكتب شعراً عمودياً، ولكنه وجد أن هذا الشعر يروج أكثر من شعره فترك نفسه يكتب أحياناً شعراً تفعيلياً.

كذلك أدونيس نجده في دواوينه الأولى التي تمتد إلى سنة ١٩٥٦ و١٩٥٧ يعتمد

الشكـل العمودي. هؤلاء أرادوا أن يستـولـوا دون جـدوى عـلى كـل مكتسبـات الشعـر الحديث، ويحولوا المجرى لأن الشعر الحديث كان في الحقيقية حركة ثورية على مستوى الشعـر وعلى مستـوى الإرتباط بقضيـة هي القضية الـوطنيـة. مـا صنعـه هؤلاء، أي أدونيس ومجلة «شعر»، كان عملاً مضاداً، ثـورة مضادة في داخـل الشعر العـربي، لا في داخل الشعر العربي الحديث فقط، بـل في داخل الشعـر العربي في كـل تاريخـه. هذه هي المسألة..

إذا اعتبر أدب هؤلاء أدب أقليـات فأنا أعتقد ان كل الأقليات في العالم لها حق التعبير بلغتها القومية، ولكن على ألاّ تعادي الأمـة الكبيرة التي تعيش بـين ظهرانيهـا. أنا قرأت لأقليات تعيش في البلقان وآسيا الوسـطى وفي بعض أقطار الشرق الأوسط، ولكنها تمجد وطنها الذي تعيش فيه وتتحدث عنه كوطن، ولا تهـاجم الأمة التي تستـظل بها.

هي أقليـات ثقافيـة ولكنهـا ليست «نخبـة» في الأمـة أو الـوطن. النخبـة تمثـل الأغلبية، أما هذه فهي فعلاً أقلية.

عندنا في العراق قوميات متعددة تكتب أدباً وشعراً بلغاتها القـومية: الكـردية أو السريانية وسواها، ولكنه أدب وطني وثوري يشبـه الأدب المكتوب بـالعربيـة، فيه نفس التيارات والمشاعر ولو أنه كُتب بغير العربية.

وكـذلك في أوروبـا هنـاك أقليـات تعيش بـين ظهـراني الشعـوب الكـبرى: في ايـطاليا، في الولايات المتحـدة نفسها أقليـات لا تكتب بـاللغـة الإنكليزية، منهم الهنـود الحمـر، بالـرغم من أنهم سكـان البـلاد الأصليـون، إلا أنهم لا يشتمـون وطنهم. وإذا انتقدوا السياسة الأمـريكية فإن شأنهم شأن أي ناقد أمـريكي آخر ينتمي إلى القـومية الأكبر.

ظاهرة شتم الأمـة ظاهـرة غير مـوجودة إلا في الـوطن العربي لأنـه وطن تعرض للغـزو باستمـرار منذ القـديم إلى اليوم. فهـذه الظاهرة تُغذّي بـاستمـرار في القـرن العشرين، هناك التكنولوجيا ووسائل الإعلام ولذلك من السهل تغذية هذه الظاهرة. ربما في السابق كانالأمر أكثر صعوبة. وهذا ما نسميه بالغزو الثقافي. أنـا أحترم الأقليـات القومية والثقافية في أي قطر من الأقطار وكـما قلت فإنني أعتقـد أن لها الحق في التعبـير بلغتهـا الخاصة، ولكني أرى إن ما يكتبـه هؤلاء في شتم الأمة العـربية إنمـا هـو إسـاءة

لـلأقليات قبـل كـل شيء. عنـدمـا ينتمي شخص إلى أقليـة ويكتب بلغـة الـوطن الأم ويشتم هذا الوطن الأم، ألا يسيء بذلك إلى أقليته؟

من العصر الجاهلي إلى اليـوم، لم تظهـر هذه الـظاهرة إلا في القـرن العشرين. أمثال هؤلاء في الماضي كانوا صغـاراً، مثل مهيـار الديلمي، ليس لأنهم قُمعـوا، بل لأن أحجامهم لم تكن أكثر من ذلك. مهيار الديلمي عاش وكتب ـ ديـوانه مـطبوع ومـوجود في المكتبات ـ ولم يتعرض أحد له بالقمع لا حياً ولا ميتاً.

□ قرأت مرة ان التاريخ الوطني لشعب من الشعوب لا يمكن أن يكتبـه أجنبي عن هذا الشعب، لا يمكن أن يكتبه مستشرق مثلاً..

ـ المستشرق برأيي أرحم من هؤلاء الذين نتحـدث عنهم. المستشرق على الأقـل مخلص لمهمة ندب نفسه من أجلها، مخلص لوطنه وطروحات وطنه..

إن الجميع يعرفون أن الشعوبية الجديدة قد هُزمت. يوسف الخـال ليس له أثـر أو قيمـة على الإطـلاق. وأدونيس يحتقره الجميـع في كل البـلاد العربيـة. حتى بعض الشباب الذين تأثروا به قناعة بأنه شاعر وحسب ليس له دوافع، قد تنكروا له وشتموه واتهموه بالغش واللصوصية والكـذب والنفاق والتلون. ولـو رجعنا إلى الكتـابات التي كُتبت قبل عشر سنوات نجـد أن الذين قـد قسوا عليـه وهاجمـوه وفضحوه هم الـذين تتلمذوا عليه، أكثر من سواهم. وهذا برهان آخر.

ويخجل الآن أي شاعر عربي شاب أن يعلن انتسابه إلى أدونيس. هو يخجل من ذلك. لي أصدقاء كثيرون من الشعراء الشباب في العالم يرفضون أن يعلنوا أنهم تأثروا بأدونيس، مع أنهم قد يكونون تأثروا به. هم ينكرون ذلك كأنهم يعتبرون هذا التأثـر عاراً عليهم، لا لكونه شاعراً، بل لأنه هذه «المؤسسة» الثقافيـة والسياسيـة المعروفـة. كتاباته تحمل هوية ثقافية معينة، ومنذ أن وصفـه جلال صـادق العظم في هـامش أحد كتبه بأوصـاف معروفـة، حصلت أيضاً تقلبـات جديـدة عنده. في هـامش صفحة من كتاب صغير لجلال صادق العظم وصف فيه تقلبـات أدونيس وشعوذاتـه، حصلت أيضاً تقلبات جديدة عند أدونيس.

حتى الجهات الأجنبية التي تتبنى مثل هؤلاء الأشخاص، عنـدما تعـرف أنهم قد يسببـون فضيحة لها تتخلى عنهم. وهـذا ما يفسر برودة بعض هذه الجهـات الأجنبيـة تجاههم.

(الحوادث ٢٩/٤/١٩٨٨)

مع عمر أبو ريشة

□ أي مذهب لكم في الشعر؟

ـ لي مذهب خاص في الشعر مختلف عن مذاهب شعراء الشرق والغرب. أنا عندي قصيدة وليس أبيات. الناحية العلمية أثّرت كثيراً على توجيهي. أنا لم أدرس الأدب بالعكس كنت ذا اتجاه علمي. الطريقة التي يدرّسون بها الأدب طريقة عقيمة جداً. تحولت إلى العلوم وتخصصت بالكيمياء العضوية. درست في لندن وتأثرت باللغة الأجنبية واحببتها. وأول ما كتبت الشعر كتبته باللغة الإنكليزية. تعرّفت هناك على اللورد هيدلي وعلى المستشرق نيكلسون الذي كتب عن التصوف، وعن اللغة العربية كتاباً ليس له مثيل في العالم لحدّ اليوم. وكنت وأنا تلميذ طلبت من الحكومات العربية أن تدرّسه في المدارس لكي تخلص من هذه الطريقة العقيمة التي تدرّس بها اللغة العربية والعياذ بالله. كل تلميذ لديه وعي لا يجد في الطريقة التي يدرسون بها اللغة العربية إلا العقم. لنيكلسون كتاب اسمه «العربية أمّ اللغات» واللورد هيدلي قضى تقريباً ربع قرن وهو يتجول في البلاد العربية، وهو يتقن جميع اللهجات العربية. وقد أصبح فيها بعد رئيساً للمؤتمر الإسلامي في الثلاثينات. وقد تعرفت عليه يومها وكنت تلميذاً. وقد تأثرت به كثيراً وأشهد بأن له تأثيرات كبيرة على حياتي في قضايا الأدب.

□ كنتم تتحدثون عن مذهب لكم في الشعر..

ـ مذهبي في الشعر هو أن عندي قصيدة وليس بيتاً أو أبياتاً. البيت عبارة عن شيء تزييني. عندي فكرة. الفكرة أكثر الأحيان تكون غريبة. مثلاً البارحة حاولت أن ألقي بعض القصائد على هذا الطراز ثم غيّرت رأساً لأن الناس غير معتادين على سماع مثل هذا الشعر. خذ مثلاً مسألة الخجل وما الذي كتبه الأجانب عن الخجل عند المرأة. مثلاً: وعرتها خمرة الخدّ خجول، واحمرّ من خفريهما خدّاك. إلى آخره.

هذه الصور كلها لا تركب على عقلي. لا تركب على عقلي بأي شكل من الأشكال لأنها أشياء قيلت كثيراً. هذه المرأة التي يصل طهرها إلى درجة عدم شعورها بالقبلة. لم يكن هناك شيء انعكس من عقلها الباطن على وجهها. خرجت من المحاضرة وقبلتني فتاة عمرها أربعة عشر عاماً. . كانت معجبة. قمت وكتبت: طوّقت مقبلة فما انثنت حائرة ولا رنت تدلّلا / ولا درت وجنتها من خجل تبدّلا. . هذا كلام فاضي، تافه، ألف واحد قاله. إلى أن وصلت إلى القول: كأنها في طهرها أطهر من أن تخجلا. . هذا البيت لي. هذا بيت له قوة وأفرضه فرضاً. «هي أطهر من أن تخجل» غيّرت بذلك كل المفاهيم الشرقية والغربية.

وهكذا كتبت كل شعري. العلم أفادني كثيراً. العلم وليس الثقافة. كل الشعراء العرب والشرقيين والغربيين درسوا آداباً والآداب كلها كما تعرف من وتيرة واحدة. أنا درست علماً. الناحية العلمية هي التي أثرت عليّ في التوجيه الشعري.

□ ألم تجد بعض التعارض بين العلم وبين الشعر؟ وكيف يفيد العلم الشعر؟ وكيف يفد العلم الشعر؟

ـ لا، لا، بالعكس. العلم هو الذي وجهني. إذا مات أحدهم، وهو شاعر مثلاً، سوف تقرأ مراثي كثيرة، مبالغات من نوع: كذا فليجلّ الخطب وليفدح الأمرُ / فليس لعينٍ لم يفض ماؤها عذرُ. توفيت الآمال بعد محمد / وأصبح في شغلٍ عن السفر السفرُ.

هذه مبالغات. أنا مات لي صديق شاعر هو الأخطل الصغير لم أكن أنا من مذهبه الشعري. لكل شاعر مذهب خاص، كما تعلم. لما مات كنت أنا سفيراً في النمسا. دعوني لأتكلم. جاءتني فكرة هي أن الشاعر عندما يموت، الكل يدرون بموته ما عدا بناته، وأعني «ببناته» هنا قصائده. تظل هذه القصائد تُغنّى إلى أبد الآبدين. الموضوع جاء في رأسي، قلت:

نديّك السمحُ لم يخنق له وترُ ... ولم يغب عن حواشي ليله سمرُ
بنات وحيك في أرجائه زمرٌ ... يهزها المترفان الزهو والخفر
تيتمت وهي لا تدري ونشوتُها ... من كل عنقود ذكرى كنت تعتصر
رواقصٌ تحمل السلوى وتسكبها ... وليس تعلم ما الدنيا وما القدر
على تأوّدها الإغراء ملتفتٌ ... وفي تلفّتها التحنان منهمرُ

ونحن من حولها انضاء غربتنا — وأنت عنا وراء الغيم مستترُ
نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا — تكاد في صمتها للشوق تعتذر
فلا تلمها إذا لم تخبُ بسمتها — ولم يعكّر صدى ألحانها كدرُ
لم يبلغ الخبر الناعي مسامعها — عن مثل هذي اليتامى يُكتمُ الخبرُ

لم أقل لها إن أباها مات، هي ليس عندها خبر أن أباها مات. تظل تغني إلى أبد الآبدين. هذه تغنّي حبّاً، وتلك تغنّي ألماً، وتلك تغني لوعة. كل واحدة تغني شيئاً. قصيدة طويلة كلها موحدة بكلمة واحدة. الأبيات التي قلتها لك عبارة عن شيء تزييني لا قيمة له. ألف واحد قاله. لكن أنا أعطيك فكرة لم يقلها أحد قبلي. وكل شعري هكذا. هناك من يقول: فلان شاعر مناسبات. الدنيا كلها بنظري مناسبات. الحياة كلها مناسبات. أنت أحببت. أنا. إنها مناسبات. إنها مناسبات لأن تقول شعراً. إنها حوافز.

ثم يقولون لك: مدارس شعرية. لا يوجد مدارس، هناك شعر أو لا شعر. أنا ألقيت محاضرات في هذه الأمور كلها. مثلاً عندي ٦٣ امرأة شاعرة كلها من المخطوطات التي رأيتها في الهند. هناك مخطوطات عربية كثيرة جداً في الهند. عندي ٦٣ شاعرة عربية لم يسمع أحد من العرب بهن. يسمعون عن الخنساء، عن الشاعرات اللواتي كانت لهن صلات مع الخلفاء والملوك.

عندي أيضاً حوالي ١٥٠ أو ١٦٠ شاعراً عربياً لا يسمع بهم أحد. يسمعون بالمتنبي والبحتري وأبي تمام. هؤلاء عُرفوا لأنهم تقربوا من أمراء ووزراء وما إلى ذلك. الذين كانوا حول الحكام كتبوا عن هؤلاء، فُرض شعرهم. بقية الشعراء لم يتنازلوا ليمسحوا جباههم على أعتاب الملوك والأمراء.

الشيء الذي عندي عن التراث العربي قوي جداً وغير موجود عند أحد.. خذ التيمية: هل بالطلول لسائل ردّ/ أم هل لها بتكلّم عهدُ.. هذه لها قصة. لماذا اشتهرت. لماذا سموها اليتيمة لأن صاحبها غير معروف. هو يقول: إن تتهمي فتهامة وطني / أو تنجدي إن الهوى نجد. قالت لهم: اقتلوه هذا قتل زوجي. وقد اعترف أنه كان في خان ورأى شاعراً، قتله وأتى بالقصيدة. ثم سمّوا هذه القصيدة «اليتيمة».

وجدنا شاعراً اسمه دوقلة المنبجي، أي من منبج بسورية. اطلعت على شعره

فوجدته من هذا الطراز الرفيع. وجدته في مدينة بالهند وحكيت لنهرو عن ذلك. نهرو عمل بياناً بضرورة حفظ هذه المخطوطات. مخطوطات بعشرات الألوف، وبالعربية.

نحن لدينا تراث نفيس لا نعرف شيئاً عنه. نحن نسمع بالمتنبي من بين الشعراء الذين كانوا محيطين بسيف الدولة ولكن هل نسمع بالآخرين؟ كان الشعراء يستجدون أموالاً. كان هناك خصي اسمه كافور الأخشيدي مدحه المتنبي. هناك شعراء كثيرون لم يكونوا يتنازلون ليمدحوا أحداً.

عندي مجموعة كبيرة لشعراء كثر ولشواعر كثر أيضاً.

□ وهل لديك شعر آخر غير ما نُشر لك منذ سنوات بعيدة؟

ـ عندي شعر كثير طبعاً وأنا أريد أن أنشره، أنا في حالة يأس. الناس في واد وأنا في واد آخر. هناك أيضاً الأسباب السياسية. أنا لا يعجبني الحكام المحترفون. وأنا ناقم على الشعر الموجود عندنا والأدب الموجود عندنا. الشيء النفيس مع الأسف لا أحد يعرفه، لا يعرضونه على التلاميذ، لا يعرضونه على التلفزيون. ليس عندنا إلا هذا الذي فُرض علينا من الماضي البعيد، ثم بعد ذلك هذا الحديث التافه. الكنوز التي عندنا راحت راحت. لقد قلت لك بعض المعلومات عن الشعراء والشواعر المجهولين من الماضي والذين لم يسمع عنهم أحد. هل سمعت بعشرقة المحاربية مثلاً؟ هذه عندها شعر أتحدى به شواعر الغرب أمامها. هي من العصر الجاهلي. صار عمرها ثمانون عاماً عندما مرّ صبايا الحي، قالت:

لقد ركب العشاق في حلبة الهوى ... وجزتهم سبقاً وكنتُ على مهلي
فما لبس العشاق من حلل الهوى ... وما خلعوا إلا الثياب التي أبلي
ولا شربوا كأساً من الحب حلوةً ... ولا مرةً إلا وشربهم فضلي

آت لي بمدام دي ستايل أو سواها لتقول ما قالته عشرقة المحاربية هذه.

يوم استتب الأمر لمعاوية في الشام سأل عما إذا كان أحد ما يزال يتنكر له. قيل له: أما الرجال فكثر، أرسلوا وراء الزرقاء بنت علي. صار يسألها. قالت له: بيّض الله وجهك وأقر عينك وأتم سعدك. قالوا: صدقت الزرقاء. قال معاوية: لا. لم تصدق. اسمعوا ماذا تقصد: أقر الله عينك من الاستقرار، أي أعمى. بيّض الله

وجهك: المصاب بالجدري. وأتم سعدك، هو عطف على قوله تعالى وانتظروا زوال شيء إذا ما قيل تمّ. سكتت هي. قال لها: أليس هذا ما عنيتِ؟ سكتت. ووضعت تحت كرسيه كيس ذهب. أين نحن من كرم علي والدك؟ هذا تحدٍّ. علي كان فقيراً. قالت له: رحم الله عليا إنه في مماته أكرم منه في حياته.

نساء كهؤلاء أهملهنّ تاريخنا مع الأسف. فما قولك في الرجال أيضاً.. لم يمسح هؤلاء وجوههم على أعتاب الملوك والخلفاء.

الحظ ساعدني في أن أرى تلك المخطوطات القديمة في شتى بلاد الشرق التي زرتها. وقد غيرت هذه من آرائي وجعلتني أحب تراثنا.

□ عندي مجموعتك التي صدرت عن دار مجلة «الأديب». اشتريتها عندما كنت طالباً في مدرسة الحكمة واسمها: (من عمر أبو ريشة / شعر) ثم صار أبو ريشة سفيراً وقلّ نتاجه الشعري لدرجة أنه لم يعدله ديوان آخر..

ـ قضيت أياماً كثيرة في الدراسات. فوجئت من مدة قريبة بأن أعطيت مرسوماً لم يتمتع به في الشرق أحد. أعطيت أكبر شهادة عالمية في الشعر، لم تُعْطَ إلا لكبار رجال الفكر وأعطيت لي. لجنة مؤسسة من زمان، عالمية، لا دخل لها في السياسة، لا تفكر إلا في القيم الفكرية. الهيئة المستديرة للجامعات العالمية مقرها في أميركا ولها فروع عدة وهي مكونة من كبار العلماء في العالم وهذه الجائرة لا تُعطى إلا للأدباء المبدعين الذين يبتكرون أشياء جديدة ولم تُعط في الشرق إلا لي. هذه الجائزة غيّرت لي فكري وجعلتني أعود للكتابة. هناك ناس في العالم تقدّر. على هذا الأثر، صرت أجمع أشعاري سواءً بالإنكليزية أو بالعربية، صار عندي خمس مجلدات تقريباً. كنت قد قررت ألاّ أنشر شيئاً أبداً. قلت: أحفاد أحفادي قد يهتمون بنتاجي في المستقبل، فلماذا لا أرتبهم من اليوم. عندما جاءتني هذه المكافأة ومعها امتيازات كبيرة، شهادة دكتوراه منها، غيرت رأيي. مذهبي في الشعر يختلف عن مذهب الشرق والغرب. فكرة القصيدة كما قلت لك. الدراسة العلمية. ليس يعني أنني لا أطرب للبيت العربي الواحد. أنا أطرب له، لكنه ليس مذهبي ولكن لأنهم يقدرونني قلت يجب أن أنشر كل نتاجي الآن. وأهم ما أفكر بنشره الآن هو نتاجي الشعري بالإنكليزية. عندي شعر كثير بالإنكليزية.

□ **أحياناً يُقرن اسمك باسم الجواهري من حيث الأهمية..**

ـ لا علاقة لي به أبداً، ولا يجمعني به جامع. هو في واد وأنا في واد.

□ **وبدوي الجبل؟**

ـ ولا بدوي الجبل. صاحبي بدوي الجبل ولكن خذ شعره: وقال يمدح فلان، وقال يمدح فلان، وقال يمدح فلان، هذه أشياء لا تركب على عقلي. من منهم لم يمدح؟ أنا لم أمدح أحداً. أتحدى الجميع أن يقول أحد إنني مدحت شخصاً. أليس هذا عيباً؟ «أنت ما في منك يا حاكم؟ أنت كذا وكذا».. ثم فلوس. هذا لا يجوز. ثم إنه لا يوجد علم في شعرهم. هم مثل البحتري وأبو تمام. تركيبات كلها..

□ **مع أن بدوي الجبل له شعر جميل..**

ـ نعم. له شعر وطني جيد.

□ **أنت لبناني وسوري وعربي في الوقت نفسه، ما هو تأثير لبنان وسورية بالذات عليك؟**

ـ أنا بدوي من عشيرة بدوية هي عشيرة الموالي، من شيوخها، من كبارها. عند هذه العشيرة مميزات كبيرة منها الكرم، الرجولة. لم يخضعوا يوماً لحكم. حتى الحكم التركي قاوموه. جدي حارب الأتراك أخذوه إلى اسطنبول. وجدي أبو والدي بقي هناك. وتعلم هناك ورجع إلى البقاع، إلى قرية اسمها القرعون. أنا لم ألد في القرعون، والدي ولد فيها. والدي تحضر لأن والده صار «شيخ الإسلام». جدي الشيخ مصطفى كان متصوفاً كبيراً، وتأثر بجدي والد أمي. والدي رجع لتاريخ أجداده وحُكم عليه بالإعدام. الأتراك حكموا عليه بالإعدام. ثار عليهم. لأنه كُلّف بقتل الأرمن ولكنه لم يقتلهم. أرسلهم إلى العشيرة، وقد حاكموه غيابياً. والذي انقذه من الإعدام إلى السجن المؤبد هو الشيخ أسعد الشقيري، والد أحمد الشقيري، من عكا.

الروح العربية المتمردة على الباطل ورثناها نحن. كم حكومة تعاقبت على حكم سورية منذ طفولتي؟ ما من حكومة واليناها أبداً. ولا حكومة سايرتها. لكن الحكام كانوا نبلاء، الحقيقة، في معاملتهم لي. كانوا يعرفونني على حقيقتي. لكن الأجانب كانوا موجودين، لم أسايرهم يوماً.

فارس الخوري طلب مني يوماً أن أتكلم في مناسبة وفاة سعد الله الجابري. كان من أنبل الرجال، ومع هذا كنت أهاجمه. أقاموا للجابري حفلة تكريم، المتكلمون كانوا من الرسميين قالوا: يجب أن يتكلم واحد كان يشتمه. سعد الله الجابري كان من أنبل الرجال الذين عرفتهم سورية. ولم يكن يأخذ راتباً، كان يوزع راتبه على الفقراء. كان شخصية غريبة، ومع هذا كنت أهاجمه لأنه كان رئيس وزراء وقد عيّن موظفين كانوا عملاء عند الفرنسيين. كان لازم «يقلعهم». عقليتي كانت غريبة. لم أتنازل لمهاجمة الوزراء الصغار، كنت أهاجم الكبار. وكان هو يمنع أي شخص يكتب ضدي. كانت العقلية مختلفة. دعوني إلى المشاركة في الحفلة. لأن رئيس اللجنة جميل مردم أرسل برقية قبلت الدعوة، كان قبولي الدعوة مفاجأة جاءت الناس لتسمع ماذا يمكن أن أقول. حكيت وأعطيت الرجل حقه.

سعدُ يا سعدُ إنه لنداءٌ	من حنين فهل عرفتَ المنادي
ربما غاب عن خيالك طيفي	بعد طول الجفا وطول البعاد
أذهلتني عنك انتفاضة روحي	في سماءٍ علوية الإمداد
كم ترنحتُ أحسب السحب تهوي	تحت مهدي والنجم فوق وسادي
أنا يا سعد ما طويت على اللؤم	جناحي ولا جرحت اعتقادي
شهد الله ما انتقدتك إلا	طمعاً أن تكون فوق انتقادي
وكفى المرء رفقةً أن يُعادى	في ميادين مجده ويعادي

كان فارس الخوري رئيس المجلس النيابي وعريف الحفلة قال: بعد هذا الكلام لا نريد أن نسمع أحداً. كنت أنا آخر واحد تكلم في الحفلة، من كان بعدي، وهما اثنان، تنازلا عن الكلام.. هذه حادثة مشهورة. الجماهير جنت..

قصة أخرى مشهورة مع جميل مردم كانت في حلب وكان هناك أكثر من عشرة آلاف نسمة في «لينا بارك». المجلس النيابي كله كان موجوداً، والحكومة موجودة، والجيش موجود. أنا اشتريت بطاقات لأربعة أصحاب لي. كان ذلك سنة ١٩٤٨. رحت إلى الحفلة فوجدتها كلها دعاية للحكومة، دعاية لجميل مردم، رحمه الله. والموضوع البارز يومها هو القضية الفلسطينية وقد ظننت أن الناس الذي جاؤوا يتكلمون عن هذه القضية الفلسطينية بالذات. سمعت المذيع يقول: لا يدعي أنه يشكو من وجع أو صداع في رأسه، نحن نعرف كيف نداوي صداع رأسه.. وجاءني

الأربعة قالوا: قُمْ واحْكِ. بيني وبين المنبر كان هناك تقريباً حوالي خمسين متراً. مشيت قليلاً قليلاً حتى وصلت إلى المنبر. ماذا أتكلم وليس معي أحد من عشيرتي؟ «سوّيتها» مذبحة يومها، إنما لم يكن معي أحد من عشيرتي. بدأت أولاً أتكلم عن القضية الفلسطينية. لم أكد أتكلم ست أو سبع دقائق إلا والنساء تركوا رجالهم وجاؤوا إلى المنبر الذي أتكلم منه ومعهم المحارم وبدأوا يبكون. بدأت أهاجم الحكومة. القصيدة التي طلعت في الصحف التي نشرتها، هي غير القصيدة التي القيتها. في بيت نُشر هو:

إن أرحام البغايا لم تلد مجرماً في شكل هذا المجرم

هذا البيت لم أقله على المنبر هكذا. وعندما صفقوا لي قلت أشياء أخطر. عندما صحوت في اليوم التالي نشرت أبياتاً مختلفة. كنت في حالة هستيريا ولم أكن واعياً. بعد ذلك صرنا «أصحاب» معهم. ثم أخرجوني من البلاد على أساس ثلاثة أشهر ثم «سحبت» معي وبدون عودة، مع أن القانون يقول إن السفير لا يجوز أن يبقى في الخارج أكثر من أربع سنوات. ولم يعيدوني إلى الإدارة المركزية يوماً. وأنا غير نادم. ولكن أن يبتعد المرء عن بلاده ٢٦ سنة، هذا ليس قليلاً، ولكني غير نادم كما قلت لك.

□ مَنْ مِنْ أصدقائك تعتزّ به اعتزازاً خاصاً؟

ـ الملك فيصل كنت أنا معجباً به كثيراً. كان شخصية نادرة، كنتُ أنا رئيساً للوفد السوري في الأمم المتحدة وكان هو أيضاً رئيساً للوفد السعودي في الأمم المتحدة. كنا نسهر معاً وكان شخصية عميقة جداً جداً. دعاني مرة لأن أتكلم في موسم الحج. قلت له إنه لا يوجد شخص أسيء إليه في تاريخ البشر كما أسيء إلى محمد بن عبد الله (ص). يتغزّلون بالصبيان ويصفون ما بينهم وبين الصبيان ثم يشعرون بما ارتكبوه ويتوجهون إلى الرسول ويقولون له: احكِ مع ربك ليعفو عن ذنوبنا. تصور بأي منصب وضعوا النبي السيد الأكبر محمد بن عبد الله. كل شعرنا هو هكذا. يقولون:

أمن تذكر جيران بذي سلم، إنهم يتغزلون بالصبيان ثم يقولون: وشفيعي خير خلق الله كلهم.. هل يليق هذا؟ أرجو أن تجيبني. اعمل حالك حاكماً لا نبياً هذا لا يجوز. أنا اكتفيت: قلت له لا أريد أن اتكلم هو كان يفهم نفسيتي. قال: قُل ما

تريد.. عملنا مراسم الحج. غسلت الكعبة معه. وبعدها المراسم كلها أعطوني حجارة لأرجم الشيطان. صرت أضحك قال: لماذا تضحك؟ قلت: الشيطان خدمني كثيراً في زماني، فهل آتي الآن لأقوم بعنتريات ضده؟ أأرجمه بالحجارة؟ قال: اسكت يا عمر.. إن لي قصيدة جميلة أقول فيها:

رد لي ما استرد مني زماني ... فأراني ما الحلم كان أراني
أنا في موطن النبوة يا دنيا ... يؤدي فرائض الإيمان
أسأل النفس خاشعاً أترى ... طهرتُ بردي من لوثة الأدران
كم صلاة صليت لم يتجاوز قدس ... آياتها حدود لساني
كم صيام عانيت جوعي فيه ... ونسيت الجياع عند خواني
كم رجمت الشيطان والقلب مني ... مرهق في حبائل الشيطان
رب عفواً قد عشت ديني ... ألفاظاً عجافاً ولم أعشه معاني
لي شفيع يا ربّ عندك أني ... لم أغب عن غواية الشيطان
أنا من أمة تجوس حماها ... جاهلياتها بلا استئذانِ
تلك أوثانها تعود ولكن ... ليس فيها براءة الأوثانِ
مزقت شملنا شعائر شتى ... وقيادات طغمةٍ عبدان
مرّغتنا على الهزيمة والجبن ... وبعض الحياة بعض مران
ما استكنّا لابارك الله في صدر ... ذليل ولا بكاء جبان

□ في وقتنا الراهن حديث لا ينقطع عن القديم والحديث في الشعر..

ـ لا يوجد في الشعر قديم أو حديث، هناك شعر أو لا شعر.. دعيت مرة إلى مكان وجدت فيه امرأة من أبشع ما خلق الله. لو كانت على شيء من الجمال كنت سكتّ ربما. قلت: من هذه. قالوا. إنها شاعرة. كان يومها حاضراً الشيخ يوسف القوزان، وهو سفير المملكة العربية السعودية. قلت له: أرجوك أريد هذه «القصيدة»، فأتى بها في اليوم التالي. كانت الشاعرة تقول: دفنت نخاع البشر تحت إبط الضفدع. كهوف عفنة. ليل طاووس يحترف سلاسل حوافر، حذائي كذا. كيف استطيع أن أسمع هذا الهذيان وأسكت؟ التي تقول هذا الكلام ستقول لي: أنت لم تفهم لأنك رجعي. قلت لها: يا «سيئة» ماذا تريدين أن تقولي؟ أنا لم أحكِ مثل هذه اللغة يوماً. لكن هذه اللغة هي الوحيدة التي كانت لائقة. يومها صُعق الجميع. كانت

الساعة قد قاربت الساعة السابعة، وهي الساعة التي كنت سألقي فيها. نزلت على المسرح وألقيت محاضرة يومها عن المعاول الهدامة التي تحطم في قيمنا الجمالية حتى تتركنا في حالة ضياع. ما الغاية من هذا الشعر السخيف التافه الحقير؟ هو أن يتركوا الفرد العربي في حالة ضياع، وكلّه تخطيط صهيوني. هذا من زمان. من زمان. ومع ذلك تجد صحفنا تنشر من هذا الهراء. أنا أتكلم ثماني لغات وعضو في عدة أكاديميات، أقرأ ولا أفهم؟ واتحداك أنت إذا كنت ستفهم على هؤلاء.

كيف تسكت الحكومات عن هذا السخف؟ لماذا؟ ما السبب؟ جادلوا، ناقشوا، إنني أفهم كل هذا، أما أن تفرضوا مثل هذا الشعر على القاريء؟

إنه مخطط لتحطيم القيم الجمالية. الإنسان مولانا بقدر ما يفهم الجمال ويتذوق الجمال ويعيش الجمال بقدر ما هو إنسان. لا تمرّ امرأة جميلة إلا وأقول في اللّاشعور: يا رب ما أجملك! لا أرى زهرة جميلة حلوة إلا وأقول: يا رب ما أجملك. كل شيء جميل يذكرني بمبدع هذا الجمال سمِّهِ ما شئت. سمّه الله، سمّه ما شئت. الجمال غير هذا والإنسان عندما يموت ذوقه في الجمال، يصبح حيواناً. ما الفرق بين الإنسان والحيوان؟ الفرق هو أن الإنسان يتذوق الجمال. ويفهم الجمال ويعيش الجمال.

□ هل من طقوس معينة تلد فيها القصيدة عندك!

ـ أنا لا أؤمن بشيء اسمه الوحي، أؤمن بالعقل. لا تهبط على الكلمات من السماء كما يقول البعض الذين يقيمون لأنفسهم هالات. كل كلمة في قصيدتي أنا أقصدها.

□ لم أر احتفالاً منك «بالتفعيلة» و «شعر التفعيلة» يوماً. أريد أن اسمع منك رأياً عن موجة تلت «موجتكم» في الأربعينات والخمسينات.

ـ الشعر أحياناً له أوزان وأحياناً لا أوزان له. ليس من الضروري التقيد بأوزان. ولكن أنا أذني موسيقية أحب النغم. البارحة ألقيت قصيدة ليس فيها أنغام، أو أوزان. هكذا تجلّت القصيدة لي. منها: عيناك سوداوان وحشيتان اقرأ في طرفيهما عمري. . في القصيدة هذه نغم ولو قليل كما ترى. وكم طواني في مداه الزمان وما طوت نجواهما صبري / فهذه ليلتنا الحانية عادت باشتات المنى الغالية / ليل تنامى النيل معبّراً / محتضناً حسناءه البكرا / وزُمَر الحسان، في رقصها الفتان، تواكب الألحان، بالصنج والمزهر والندّ والعنبر، وقربوا الكهان والمعبد الأكبر. .

في هذا نغم كما ترى. . .

هناك شعر أو لا شعر. ما يتحدثون عنه. الشعر الرمزي، الشعر الكلاسيكي، هو نوع من قيود، أو أنه كلام فاضي. . هناك شعر أو لا شعر.

خذ هذا الشعر المنظوم من ثلاثمائة سنة قبل الإسلام، إنه كأنه اليوم مكتوب. لماذا؟ لأنه شعر. لماذا لم يزلزله الزمن؟

□ **كأنما الإبداع هو دائماً جديد. .**

- لا قديم ولا جديد، هناك شعر. . .

□ **ويقولون إن الإبداع يخف مع العمر. .**

- في الصبا هناك السطحية، هناك ما يراه الشخص أو يحسّه، لكنه عندما يكبر يصل إلى الأعماق. هناك الأعماق، والأعماق هي الروعة. أنا أخاف هذا الرأي الفج الذي يقول إن الإبداع مرتبط بالصبا.

شعري الآن في هذه المرحلة أعمق منه في مرحلة الصبا. ربما كان شعر الصبا أجمل، لكنه الآن أعمق وأنا أستلذ به الآن أكثر. كان هناك في الصبا تفجر شعري أكثر. طبعاً. لكن العمق الآن. أقول شيئاً من ذلك في مسرحية لي. مسرحية شعرية. عندي مسرحيتان الأولى نحن والسلطان. والثانية سميراميس. في هذه الأخيرة المسحة الجمالية الصوفية. لكن ربما ثار عليك من أجل هذه المسحة الناس السطحيون في سميراميس. انتفع من الأسطورة ومن التاريخ معاً. في الأسطورة أن درفيرتيو إلهة البحر كان هناك تنافس بينها وبين فينوس إلهة الجمال على عرش الجمال. أرسلت لها فينوس من يغريها فأغراها، تزوجها، ظنته إلهاً لم يكن. ولدت سميراميس من هذا الزواج ثم تقتله ثم ترمي نفسها في البحر، يصبح عرش الجمال لفينوس. سميراميس هذه تأخذ عن أمّها الجمال فقط. . هذا ما تقوله الأسطورة. أما ما يقوله التاريخ فهو أن امرأة حكمت بابل اسمها سميراميس وكانت أيضاً آية من آيات الجمال. تزوجت من شخص كان يحبها حباً جنونياً، هو ملك ظن أنه لا يريد فقط جسمها، كان يريد روحها وهي امرأته، لكنه لا يملك روحها. فكيف يملك كل جمال إنسانيتها؟ يقول التاريخ إنه فتح كل آسيا لها ووصل إلى اليونان أيضاً. ثم ضايقها. قال لها: أنتِ صنعتِ لي كل شيء لكنك لا تحبينني. ثم تقتله بالسمّ ويموت

ويصبح عرش بابل لها وهي معبودة كآية من آيات الله في الجمال. يثور عليها الشعب وزوجها البطل المشهور نينوكس. خلعوا الأبواب. ودخلوا القصر كانت هي على الشرفة. خلعت عنها. سجد الضابط أمام جمالها الأخّاذ. كانوا يريدون أن يذبحوها لأن زوجها كان معبود الشعب. أمسكت الضابط الأكبر وقالت له إن مهمتي على الأرض انتهت وقدت شعبي إلى درجة أنه تناسى أحقاده الدنيوية أمام الجمال. كان هذا الشعب أرقى شعب في الدنيا. انسحبت من العرش. هذه هي المسرحية وفيها صور شعرية جميلة. فيها ناحية صوفية منها:

سميراميس ردّي العمر أفياءَ وأنداءَ   وقد أهوت أمانية على قدميكِ

أيرنو والمدى قفر
أما في كأسه خمر
ولا في عمره عطر
حنانك يا سميراميس
ردية كما شاءَ
وذريّة على الوتر

هذه مسرحية كبيرة أريد أن أنشرها لأنها تتضمن مسحات صوفية كثيرة. وعندي كذلك «نحن والسلطان» وهي مسرحية نشرها صعب، لأسباب سياسية. كل واحد فيها يتكلم بلغته. السلطان يتكلم بلغته، الشاعر يتكلم بلغته، رئيس الوزراء يتكلم بلغته، المتصوف يتكلم بلغته يقول السلطان: أنتم تصغون لآيات السلطان/العالم حنّ لطلعته، العالم والدنيا آذان.. الجماهير ترد: «يحيا السلطان، يحيا السلطان».. الراديو ساعدني كثيراً.. ويضيف: جيشي الجبار سيمحو العار، ويسحق آثار العدوان ويعيد فلسطين الحمراء.. يحيا السلطان، يحيا السلطان..

□ هل تؤمن بخلود الروح؟

ـ أنا أؤمن بخلود الروح ولا أؤمن بالموت. نحن نتغيّر ولكننا لا نستطيع أن نموت. هذه الفكرة تعطيني قوة كثيرة وإيماناً عظيماً ومحبة فائقة للحياة. البعض يقول عن الدنيا إنها دنيا زوال، دنيا فناء، أنا لا أقول هذا أبداً. الدنيا حلوة كثير. ما عمري تناولتها بشيء سيء أبداً.

في شعري تفاؤل وجمال. الدنيا جمال. لماذا يقولون عنها دار فناء؟ ربما لأنهم عجزة، ضعاف، لا قوة عندهم.

□ **كان في غزلك نوع من العفة أو التعفف..**

ـ في كل ما كتبت لم ألجأ إلى تعرية المرأة. لقد تحدثت عن كبرياء المرأة. «فستانك الأزرق الليلكي، غلالاتك، ثيابك الداخلية». هذا كلام لا يجوز من الشعراء عن المرأة. المرأة جمال، والجمال له قدسيته كيف نشرشح هذا الجمال ونهينه؟ كيف يُسمح بنشر هذا الشعر المخنث؟ من نوع شعر نزار.. أنا لا أحب أن أسمّي أحداً. الجمال مقدّس. هناك أخطاء، أنا أقصى شيء كتبته:

حكاية حبّنا خُتمت   فما أشجى وما أقسى
جميل منك أن تعفي   وأجمل منه أن تنسى

المرأة لها أخطاء والرجل أيضاً له أخطاء، فهل يجوز أن آتي وأستغل أخطاءها؟

غزلي كان مختلفاً تماماً عن غزل الشعراء الآخرين. ليس لي قطعة شعر واحدة أهنت فيها المرأة على الرغم من كل ما قاسيت وعانيت منها أبداً.

□ **جذورك الصوفية قد يكون لها علاقة في نظرتك النبيلة إلى المرأة؟**

ـ لها علاقة بلا شك. أنا تأثرت كثيراً بالشعر الصوفي العربي، لابن مشيش، لبحر الصفا، لعلي الوفاء. هؤلاء لهم شعر عظيم:

(القبس ٢٣/١٠/١٩٨٩)

(القبس ٢٣/٤/١٩٩٠)

مع فاروق شوشة

□ هناك من يقول: لا شعر في مصر الآن..

- أنـا عادةً لا أعلّق عـلى الأحكـام العـامـة، وإذا قيـل لا شعـر في مصر الآن من خـلال هذا المنـطلق، يمكن تعميم الحكم على كـل الوطن العـربي فنقـول لا شعـر في الوطن العربي الآن. لكن لا أعتقد أن القضية بهذه البساطة، ومثل هذا الناقـد ينقصه أن يدخل في صميم خلايا البيئة الثقافيـة المصرية ويتعـرف على مـلامح الحـركة الثقـافية والشعـرية، وأكـبر الظن أن في رأسـه نموذجـاً معيناً يفتقـده، ومن خـلال افتقـاد هـذا النموذج يحكم بأن الأرض لا توجد فيهـا تضاريس. لكن من خـلال معايشتي للواقـع الثقافي والشعري في مصر، استطيع أن أقول إن هناك شعراء متميزين لهم أصـواتهم، ولهم تجربتهم، ولهم اتصالهم الحميم بـالحركـة الشعريـة العربيـة المعاصرة ككـل، من خلال أجيال متعـددة، على الأقـل ثلاثـة أجيال فيـها يُسمى بقصيدة الشعـر الجديـد، بـالإضافـة إلى التيار التقليـدي الكلاسيكي الـذي يمثل الخلفيـة الشرعية لكـل الشعر العربي في كافة اقطاره. أحمد عبد المعـطي حجازي شـاعر مصري يعيش في بـاريس، أعتقد أن صوته الشعري مضاف إلى الواقع الشعري في القاهرة. في القـاهرة إذا كنت الآن مضـطراً إلى أن أتحـدث عن أسـماء من أبنـاء جيـلي، ونحن الجيـل التـالي لجيـل الرواد: صلاح عبد الصبور ونازك وخليل حاوي وغيرهم، هناك محمد عفيفي المـطر، محمد إبراهيم أبو سنة، وفاء وجدي، أحمد سويلم، وأصـوات شعريـة كثيرة وبعضهـا دفع بتجربته في السنوات الأخيرة إلى عالم الدراما الشعرية أو المسرح الشعري. وأعتقد أن محصول هذا الإنتاج الشعري في زمن التمزق العربي، وعدم وجود مجلة أدبية عربية تخـترق الحواجـز والحدود، وتعـطي القارىء العـربي فكرة عـما يحدث داخـل الأقـطار المختلفة، هو المسؤول عن هذه النظرة التجزيئية المكافئة للواقع المجزّأ.

□ مـا هي مميزات الشعـر المصري الحديث في رأيـك؟ بماذا تختلفـون عن شعر أهل المشرق مثلاً؟

ـ إذا كنت سأتكلم عن الواقع الشعري المصري فلن أتكلم فقط عن الأحياء، ولكن سأتكلم عن الذين شكلوا أهم مـلامح هـذا الشعر وأنـا أتكلم الآن عن الشعر الجديد بدءاً بالشاعر الـراحل صـلاح عبد الصبـور الذي غـادرنا منـذ أربع سنـوات، فالشاعر عرامل دنقل الذي غادرنا منذ ثـلاث سنوات، فبقيـة الشعراء الأحيـاء الذين ذكرت أسمـاءهم منذ قليل.

الصيغة الشعرية المصرية منذ بدأت حركة الشعـر الحديث كـانت حريصـة دائماً على ألّا تقع في مزلقين: المزلق الأول هو الخطابية التي رادفت مواكبة الشعراء في حركة الشعر الجديد للمفاهيم والشعارات القومية والانسانية المطروحـة، وبالتـالي كان التغني القـومي داخـل النفس الشعـــري في مصر أكـثر ميـــلاً إلى الهمس، وليس إلى الجلبـة والزعيق والخطابية. هذا بُعْدٌ. أما البُعْدُ الثاني فهو أن هذه الحـركة الشعـرية المصريـة أيضـاً كان من مميـزاتها الـرئيسيـة ألّا تقـع في التعقيـد الفلسفي الـذي ظهـر في بعض البيئات الشعرية الأخرى وبخاصةٍ في لبنان، وأنا أتكلم هنا عن التجربة الأدونيسية في الشعر الجديد بين الخطابية من نـاحية والاسراف في قـذف الشاعـر إلى خارج الـذات وخـارج إطار التجـربة، وبـين الاسراف في الصميميـة الـداخليـة من منـطلق فلسفي ووجودي ونظرة شبه ميتافيزيقية، وإن كانت بمفهوم جـديد لـلإنسان والعـالم والكون، بين هذين البعدين حرصت الصيغـة المصرية عـلى ألّا تنقذف إلى هنـا، أو تنجرف إلى هناك.

هذه سمة أولى رئيسية في ما يميّز الحركة الشعرية. في ما يتصل بالبنيـة الشعريـة نفسها، أعتقد أن الصيغـة الشعريـة المصرية كـانت حريصـة على أن تقيم معـادلاً بين الارتبـاط بالـتراث الشعري من نـاحية، وألّا تكـون هجيناً يحسّ من يقـرأه أنـه شعـر مترجم. ومأسـاة الشعر الجـديد في الكثير من نماذجـه، ومن خلال صيغ أخرى، أن القارىء يحس دائماً أبوته الغربية، أو أبوته خارج إطار لغته القومية، أو يحسّ في النهاية أنه إزاء لغة شعرية ليست هي النسغ العربي، وليست هي الفطرة العربية في الصياغـة وفي الكتابة.

أعتقد أن هذا يشكل ملمحاً ثانياً. أيضـاً بالإضـافة إلى هـذا، ما تكلمت عنـه

وهـو فكرة الاتجـاه إلى المسرح الشعري، أعتقـد أن جيلنـا من الشعـراء في مصر الآن أصبح يستوعب تماماً أن القصيدة المفردة في مأزق، وأن هذا المأزق نتج عن أن كـل ما يمكن أن يصدر عن الشاعـر من تنويعـات في إطار العـزف على تجـربة الـذات، سواء كانت هذه الذات شديدة التوحد والخصوصية، أو شديـدة الارتباط بهمـوم المجموع، أو شديدة الانفتاح على ما في الكون من هموم فكرية وميتافيزيقية ووجودية، فإنها تصير في النهاية ذاتاً وذاتاً مفردة. لكن أصبح المسرح الشعـري يمثل لـوناً من الخـلاص أمام الشاعر، خاصة وهو يبني عوالم وشخصيات ومواقف ويقيم جدلاً وصراعاً بـين أفكار، ويقيم معادلاً لحياة إجتماعية وإنسانية وفكرية، فأصبح إطار المسرح الشعري الذي بدأ بتجارب عبد الرحمن الشرقاوي، أول من كتب قصيدة الشعر الجديد في مصر، ثم من خلال إنجاز صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري الذي تمثل في «مـأساة الحـلاج»، و«الأميرة تنتظر»، و«ليلى والمجنون»، و«بعد أن يموت الملك»، ثم في مسرحيـات جيلنا التي كتبها أبو سنّة، وكتبتها وفاء وجدي، وكتبها أحمد سويلم وغيرهم.

هذه هي الملامح الرئيسية في رأيي لهذه الحركة الشعرية.

□ إلاَمَ يطمح الشعر برأيك؟ ما هي خططه وبرامجه؟ يقول الشعـراء إن الشعر يغـيّر. يغيّر مـاذا؟ هل تعتقـد أن الشعراء قـادرون على تغيـير الآخر، كـما يقولـون، وتغيير العالم في آن؟

ـ لا أعتقد أن الشاعر عندما يبدأ ممارسة قدرته على التعبير الشعري يكون لـديه مثل هذا الهـدف المحدد والمعلن. لكن أنـا أتصور أن الشعـر كمبدع غـير منفصل عن غـيره في سياق حـركة الإبـداع. الكاتب الـذي يمـارس كتـابـة القصـة أو الـروايـة أو المسرحية، والشاعر الذي يكتب الشعـر، هم جميعاً يـطمحون ليس فقط إلى التغيـير، إلى إعادة الخلق والتشكيل لبيئة ومناخ وعالم نتركه وقد تغير عما استقبلناه.

هذا هو الهدف البعيد، أن نساهم في عملية التغيير ووسيلتنا هي الكلمة. ولذلك أنا في تصوري دائماً أن الشاعر في موقف اليسار. هو في موقف اليسار ليس لأنه مرتبط بأيديولوجيـة. كل مبـدع هو في مـوقف اليسار، ليس لأنـه مرتبط بـأيديـولوجيـة بين مـا يسمى محاور يميـن أو محاور يسار، ولكن لأنه في صف التغيـير. فهو دائـماً ضد أنـظمة واوضاع قادمة تطلب الاستقرار والانتظام، ويـريد أن يخـرج بصورة جـديدة تتـلاءم. لكن لأن ما يريده المبدع لا يتحقق أبداً، فكلما وصل إلى مرحلة أو إلى خطوة، تصـوّر

أن ما ينتظره أكبر، فهو في حالة مناداة دائمة وتعبير مستمر عن الاحتياج إلى هذه الجدة وإلى هذا التغيير. أحياناً يأخذ هذا التغيير عند من يسرفون في الأداء القومي الخطابي الزاعق مفهوماً سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً. أنا أتصور أن المسألة أعمّ، وبالتالي فهي أبسط، إنها تغيير إنساني. أنا أريد أن يتشكل من خلال عملية التواصل بيني وبين المتلقي، قارئاً أو مستمعاً، درجة من تغيير هذا المتلقي نفسه. وأعتقد أن هذا المتلقي من خلال الوعي بالشعر، وبقيم الشعر، يمكن أن يتطهر وجدانه، وأن تنغرس في داخله القيم العليا التي يدعو إليها دائماً الفن الرفيع والمستهدف، ومن خلال تغيير المتلقي تتحقق صورة تغيير العالم في المدى الأبعد.

□ عندما تسمعون في القاهرة أصواتاً قادمة من بيروت تتحدث عن تفجير اللغة، أو اغتصاب اللغة، أو ضرورة اعتماد الموسيقى الداخلية كبديل عن موسيقى الشعر المعروفة، أو كون قصيدة النثر هي شكل الحداثة الشعرية الأوحد الآن، كيف تكون ردّة فعلكم؟

ـ ننظر إلى كل ذلك في إطار نظرتنا إلى لبنان ودور لبنان في الثقافة والحركة الإبداعية العربية المعاصرة. هذا الدور نحن ربما نكون أكثر من يحسّ قَدْرَهُ وقَدَرَه وقيمته، وبالتالي فنحن أكثر الناس أسفاً لما يحدث الآن للبنان الثقافة، ولبنان الإبداع، ولبنان الجسر. وأعتقد أن جزءاً كبيراً من تفسيرنا لما يحدث الآن في لبنان، هو ضرب هذه النافذة والإطلالة الحضارية السابقة للوجود العربي كله على العالم وعلى الدنيا وعلى الغرب. هذا جزء من المؤامرة الكبرى ضد الإنسان العربي بغض النظر عن الانتماءات المختلفة والصراعات الداخلية المختلفة في لبنان، لكن أعتقد أن ثمة اتفاقاً، لنقل عالمياً أو كونياً، على أن الصيغة التي كانت تمثل بالنسبة للإنسان العربي رؤية متقدمة وإطلالة متقدمة، ينبغي أن تُغلَق وتضرب.

دور لبنان بالنسبة لنا ولجيلنا على وجه الخصوص كان يمثل عدة اعتبارات. كان يمثل جسراً نصل إليه ومن خلاله يلتقي المبدعون ويلتقي القراء. واعتقد أن هذا تحقق بصورة ناضجة من خلال مجلة «الآداب»، وأيضاً من خلال مجلة «شعر» ومن خلال مجلة «حوار» ومن خلال مجلات كثيرة. لكن ربما كانت «الآداب» أقرب إلى من كانوا يبحثون دائماً عن التوجه القومي بالمعنى العربي الاشمل.

الشيء الثاني أن لبنان كان أيضاً يمثل فكرة نقل وتقديم كنوز مختارة من دوائر

المعرفة الإنسانية في مجالات الإبداع المختلفة إلى القارىء العربي: كنوز القصص الإنساني، كنوز المسرح، كنوز الفكر، الفلسفات العالمية المختلفة، مترجمة ومقدمة إلى القارىء العربي. وأعتقد أن هذه الترجمة لم تكن فقط في تقديم موضوعات، ولا تحديات فكرية، وإنما أيضاً في تقديم نسغ جديد من اللغة العصرية كانت تستوقفنا في البداية بادهاشها وغرابتها، ثم سرعان ما تتحلل وتدخل في كيمياء اللغة العربية الشائعة والمستخدمة لنحسّ في النهاية أنها أثرت بفعل هذه الترجمة اللبنانية واضيف إليها الكثير.

أيضاً كانت التجربة اللبنانية بالنسبة لنا دور النشر. كتبنا الأولى، دواوينا الشعرية، مجموعاتنا القصصية، رواياتنا، مؤلفاتنا أول ما نشرت نشرت في بيروت. يستوي هذا بالنسبة لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو أمل دنقل أو أنا أبو سنّة أو الآخرون جميعاً.

لقد اجتزت طريقاً طويلاً لأقول إن هذه الخلفية تضع دائماً الرؤيا اللبنانية بالنسبة لنا في موضع خاصّ. أنا أربط ما تفضلت به في السؤال بطبيعة المناخ اللبناني. المناخ اللبناني ثقافياً منجذب أكثر إلى خارج الإطار العربي، ونسبة ما يحكمه من قيود تراثية قليل وبالتالي لا أثقال في قدميه. يستطيع التحليق أكثر، ويستطيع التجاوز، وبالتالي يستطيع الاغراب والادهاش. نحن محتاجون إلى هذا القدر العنيد من الاغراب والادهاش لا لنتبناه ولا لنحاكيه، ولكن يشدنا بعيداً عن الأثقال الكثيرة التي تجرنا إلى التراث. وأعتقد أن القيمة اللبنانية العظيمة لهذا الانجاز من خلال النشر، والمجلة، والحوارات الكثيرة، والترجمة والتواصل، كانت هي أنه بالنسبة للمثقف العربي خلال الخمسينات والستينات تحدد إلى الأبد وبصورة قاطعة أن النموذج يكمن في المستقبل وليس في الماضي.

هذه هي النقلة الحقيقية التي قدمتها كل هذه المعطيات سواء للمبدع أو للمتلقي لأن النموذج كان دائماً يكمن في القرون الهجرية الأولى، وبالتالي كانت القافلة دائماً تسير والأعناق منعطفة إلى الوراء. هذا الذي تتحدث عنه من اغراب وادهاش، جعلنا نتصور عن يقين أن النموذج دائماً يكمن في المستقبل، ولأنه غير متحقق إلا بالفعل وإلا بالممارسة، فالمسألة مفتوحة للاغراب والادهاش والالغاز وللتعقيدات وللتفلسف، وكل هذا رائع ونبيل. ونحن نفيد منه بالقدر الذي يغذّي ويُضيف ويُثمر

وليس لأننا سنقع في أسره. ولو أخذت هذا تطبيقاً على التجربة الأدونيسية، لأنها تمثل كل هذه الصفات مجتمعة، لقلت إنه بالنسبة لجيلنا على الأقل لم يقع أحد في أسر تقليده، وإن كنا نقرأ أدونيس على أنه شاعر وموهبة شعرية، ومثقف نقرأ تحليله للشعر وتأصيله للفكر الشعري وإنفتاحه على التجربة الانسانية. وهذا كله ليست له علاقة ما بأن ينشأ في مصر شاعر أدونيسي. وأعتقد أن أدونيس نفسه لا يرضى عن هذا.

□ إلاَمَ تنسب الفوضى الشعرية السائدة الآن: إلى ضعف الثقافة، ضعف التجربة، ضعف اللغة؟

ـ بداياتنا جميعاً اعتمدت على دواوين معظمها في إطار الموزون المقفى، وأنا أعتقد أن جزءاً من هذه الفوضى الشعرية التي تحدث الآن، هي أن الأجيال الجديدة الشابة جداً لم تتمرس بهذا الإطار كما ينبغي، وركائزها في التراث وفي اللغة وفي التجريب وفي التشكيل، ولا شيء، وبالتالي هم يجددون من ماذا؟

أنا مهتم باللغة لأن الشعر لغة ولأن الإبداع إبداع باللغة وبالكلمة، ولأننا خارج إطار هذه اللغة، نحن في العراء أو نحن مع التغريب في إطار لغة أخرى.

□ كيف تنظر إلى واقع الشعر العربي الآن؟

ـ هناك جمهور تؤلف قضية الشعر بالنسبة له قضية أساسية، وأعتقد أنه الجمهور الذي تربّى تعليمياً وتنشئةً على أن الشعر هو الميراث العربي ربما الوحيد وليس الأول. في ظل هذه التربية وهذا التكوين، مثل هذا الجمهور يستشعر أن ترمومتر الحياة الأدبية العربية يجب أن يقاس بالشعر. وأنا لا أؤمن بهذا بالرغم من أني شاعر. أنا أحسّ أن هذه الصيغة، تاريخياً، انتهت وكانت معقولة ومقبولة للطرح ويمكن أن نقيّم الحياة الأدبية أو الثقافية أو الفكرية بعامة على أساسها، يوم كان الشعر هو الإبداع العربي الأساسي. لكن الآن نحن أمام فنون متلاحقة ومختلطة وإن تكن متكاملة في النهاية. لكن لا أستطيع أن أتحدث الآن عن الشعر باعتباره الإبداع الأول للمبدع العربي في عصر تتخاطفه الرواية والقصة والمسرحية والدراما. نحن في مدينة تعج بالملايين، هي القاهرة. أصبحنا نعرف الآن أن الأوقات الملائمة للمرور في الشوارع هي الأوقات التي تذاع فيها الدراما التلفزيونية في التلفزيون، وأن الناس جميعاً يحتشدون في البيوت ولا يخرج أحد إلى الطريق. ما معنى هذه الظاهرة؟ هناك قدر من الارتباط الحميم بين

المواطن العربي ولون من الانتاج الفني لم يكن معـروفاً من قبـل بغض النظر عن رداءة المستوى أو سطحيته، فهذه قضية أخرى.

هذا أساس بنـاءً عليه يحكم أصحـاب هذه النـظرة بان الشعـر تخلف أو تقدم. اعتقد أن هناك مدخلاً آخر ينظر إلى الساحة الشعرية فيجد الأمور قد اختلطت. نحن الآن نحتاج إلى وقفة طويلة لنقول للناس ما هـو الشعر، ومثـل هذه النتيجـة التي هي بداية لفهم جديد، هذه النتيجة في حد ذاتها لميراث شعري يزيد عن سبعـة عشر قرنـاً من الزمان، هي نتيجة مخيبة ونتيجة موجعة. نحن بعد هذا الميراث الشعري الطويل، وبعد عمليات التجديد المتتابعة، بدءاً بتجديد العصر العباسي عندما ظهرت الارجوزة والـطردية والمنـظومات الشعـرية ذات الايقـاعات المـوسيقية المختلفـة ثم ظهر المـوشح الأنـدلسي ثم قصيدة المهجـر وقصيدة جماعة الـديوان وجماعة أبـولـو وحركـة الشعـر الجديد، بعد هذا الميراث كله، نحن الآن مضطرون لأن نقول للناس ما هو الشعر.

هـذه النتيجة تجعلنـا نتساءل لمـاذا وصلنـا إلى هـذا. معنى هـذا أن الأوراق قـد اختلطت تماماً. وهي اختلطت لأن العملة الـرديئة في السـاحة هي المـطروحة. وهـذه العملة الرديئة بكل أسف هي نتاج ما يُسمى بالأجهزة الإعلامية التي توصّـل أكبر كمّ من المد الشعري إلى آذان الناس وإلى أبصارهم من خلال الصحفية والمجلة والإذاعـة والتلفزيون. ومن يوصلون هذه النماذج الشعريـة فاقـدو القدرة عـلى التمييز. أصبحت الجـريـدة والمجلة ـ وحتى بعض المجـلات المتخصصـة ـ تنشر الشعـر الـرديء، أو اللاّشعر، وتقدمه إلى القارىء على أنه الشعر، وبالتالي افتُقـد المعيار وأصبـح القارىء العادي أو البسيط أو الجمهور المتوسط الثقافة ينظر إلى هذه النماذج أو يستمع إليها على أنها هي الشعـر، شعر السـوق، شعر الحـاضر أو شعر المعـاصرة، وهي في الكثـير من الأحيان لا شعر على الاطلاق.

لم يعد الاتجاه الأساسي إلى الكتاب أو إلى الديوان أو إلى المجلة الرفيعة المستـوى لأقول من هنا النمـوذج. لكن الطرح الإعـلامي الواسـع في زحام مـا يُنشر أو يذاع، أصبح يقدم العملة المغشوشة في السوق.

الأمر الثاني أن من كـان لديهم القـدرة على أن يبصّروا النـاس ويضعوا الحـدود والفواصل، من يسمون بالنقاد، فهؤلاء إما أنهم خـرجوا من السـاحة واشتغلوا بـأمور أخـرى لأنها كوسيلة رزق وحيـاة تحقق لهم الأجدى والأنفـع، وإما أن بعضهم أُصيب

باحباطات نتيجة عوامل وظروف كثيرة فصمتوا، وإما أن البعض الآخر دخل الساحة منافقاً وهو يعلم أنه بكتاباته يروّج لسلعة ويقبض الثمن. وهؤلاء النقاد الغاشّون هم الذين زادوا من نسبة الغش في سوق الشعر الآن. إنهم يعرفون من أين النفع، وما هي المصلحة في أن يدوروا حول نجم شعري ليس في حقيقته شاعراً. لكن ظروفاً اجتماعية كثيرة اتاحت له عنصر النجومية والتألق فهم يدورون في مجرته لأنهم من خلال هذا الدوران يستفيدون أشياء كثيرة.

ثم هناك بعض الدارسين الجامعيين الذين ربما حصلوا على شهادات جامعية كالماجستير والدكتوراه وأصبحوا بفضلها أساتذة في الجامعة ويريدون أن يكونوا نقاداً لكن ليس لديهم على الإطلاق مؤهلات الناقد. وفرق كبير بين أن أكون ناقداً أكاديمياً وبين أن أكون ناقداً. هؤلاء بعد أن بدأوا يجرّبون حظوظهم في وقت صمت فيه المبدعون كنقاد فانهم وجدوا الساحة خالية وبدأت هذه الأصوات الدارسة تدخل الساحة النقدية، وهم ليسوا نقاداً على الإطلاق فاختلّت الموازين أكثر لأنهم في تعاملهم لا يقدمون المطلوب.

□ **أية ظواهر تلحظها عند الشعراء بالذات؟**

ـ هناك ظاهرتان خطيرتان، الأولى هي ما يُسمى «بالادونيسية»، والثانية هي ما يسمى «بالدرويشية». أما الظاهرة الأولى فقد الغت ما يمكن أن يسمى بمنطق اللغة الذي يقيم قدراً من التواصل والتلاقي بين المبدع والمتلقي. وهذا الالغاء هو عن عمد لأنه كان في أعماقه يعني الوصول بقمة التفجير اللغوي والمغامرة إلى حد لا يبقي فيه المبدع على شيء. ولحسن الحظ أن صاحب الظاهرة هو مبدع شعري ومغامرة جريء في الساحة الشعرية وملمح بارز من ملامح الحركة الشعرية الراهنة. لكن المأساة في من وقعوا في شركة واستهواهم نموذجه وقلدوه وهم لا يملكون معشار إمكانياته. فكانت النتيجة أننا وجدنا الكثير مما يكتب الآن أدونيسياً في سماته وملامحه وقاموسه ومنهجه حتى في رؤيته، دون أن يكون لهم نفس التكوين النفسي والميراث التاريخي والموقف من اللغة والقومية والوطن الذي عند أدونيس، فهم يحاكونه شعراً دون أن يملكوا إمكانياته حضارةً وثقافة وانسانية وتمثلاً.

هذا جنى على كثيرين، ونحن في مصر وفي غيرها من الأقطار العربية نجد هذا الشعر فنقول ما حاجتنا إليه ولدينا الأصل.

الظاهرة الثانية هي التأثير العارم للقصيدة الدرويشية التي سقط في شركها الكثير من الشعراء أو المتشاعرين وهم يظنون أن هذا التدفق في نفس القصيدة الذي يمنعه من التدني في النثرية هو عظمة محمود درويش كشاعر، يصبح عندما يُقَلَّدُ، نثراً. لأن مقلديه لا يملكون هذا البركان المتفجر بالزخم الشعري الحاد الذي تظل أدنى طبقاته محققة للشاعرية مهما استرسلت القصيدة الدرويشية وطالت. وهذا النموذج استهوى كثيرين وبخاصةٍ الشباب الفلسطيني وهم يتصورون أن محمود درويش يمثل، وهم صادقون في هذا التصور، علامة شعرية بارزة. لكن المهم هو هذا الاستهواء وهذا الوقوع في الشرك، فأصبحت لدينا قصائد كثيرة لشعراء فلسطينيين وشعراء غير فلسطينيين سطوا على معجم محمود درويش، على عالمه من الصور، على مكتنزاته الشعرية الخاصة، ليبيحوها لأنفسهم، ثم غرهم هذا النموذج المسترسل الطويل للقصيدة الذي فقد أحكامه في البناء لديهم فأصبحت القصيدة تبدأ ولا نعرف كيف تنتهي لأنها يمكن أن تنتهي في أي وقفة وفي أي منعطف. إذن لا إحكام، إذن لا فن، لأن العمل الفني من سماته الإحكام. وأعرف وأنا اتابع الحركة الأولى فيه، متى ستكون الحركة الثالثة والأخيرة، ومتى ستوضع النقطة النهائية. لكن أن يسترسل الكلام هكذا، فنسمع قصائد بالساعات، وتنشر قصائد على صفحات كاملة من الجرائد. فهذا ليس شعراً وليس نثراً فنّياً مألوفاً أو معروفاً.

هاتان الظاهرتان معاً: الأدونيسية والدرويشية حققتا هذه الجناية على كثير من الشعراء، ولذلك تشابه الشعر وضاعت الملامح وأصبحنا نسمع نفس المعزوفات، ونفس المعجم ونفس المكتسبات الشعرية من هنا إلى هناك.

□ وما هو الشعر إذن؟

- فعلاً لقد صار سؤال من نوع: ما هو الشعر، سؤالاً شرعياً. وهذه هي المحنة. واكاد لو حاولت أن أمد بصري إلى امام أحس أن المساحة تباعدت كثيراً بين ما يضعه شعراء حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر، وبين الصيغة المستمرة للقصيدة العربية. وأنا لا أقصد بالصيغة المستمرة للقصيدة العربية كلاسيكية القصيدة أو عمود الشعر العربي، وإنما أقصد أنه بالرغم من تجدد هذه القصيدة ومعالم التطور المستمرة وخروجها على المألوف كما حدث في الموشحات يظل داخل البناء الشعري العربي خيط رفيع ممتد. هذا الخيط في الأساس خيط موسيقي، خيط نغمي. هذا

الخيط قُطع في الكثير من نماذج الشعر الجديد. قُطع عندما أُلغيت القافية تماماً، وعندما حدث نوع من الخلخلة في العروض الشعري عند من لا يجيدون هذا العروض أو يتعمدون خلخلته.

أنا أحس أن الفترة القادمة ستشهد نوعاً، لا أقول من التراجع، ولكن الاقتراب من فكرة هذا الخيط الممتد. أنا الآن أجد في كتابات شاعر كأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهما لونا من الاصرار على أن توجد القافية المتناثرة عبر البناء المعماري للقصيدة بحيث لا تكون مقحمة أو مفتعلة، لكنها شرعية ومطلوبة في مكانها. وأحس أن الإحساس الموسيقي المحكم هو سمة الموجة الثانية من شعراء الشعر الجديد، اسميهم جيل الستينيات الذي انتمي إليه وينتمي إليه أبو سنة وأمل دنقل وسعدي يوسف وعلي جعفر العلاق وعبد العزيز المقالح. هذه أسماء تحضرني الآن واعتقد أن هذا الجيل، بغض النظر عن أنه جيل أولاً، وايا ما كانت تسميته، لكنه كان يحاول أن يعطي القصيدة التي فجرها الرواد صيغةً أكثر تماسكاً وإحكاماً. هذا التماسك والإحكام يتحقق في بنيتين أساسيتين: اللغة والإيقاع الشعري، لأن البناء اللغوي المتهافت والهش أصبح أكثر إحكاماً. وأنا عندما أتكلم عن اللغة فأنا أتكلم عن شعرية الشعر أو أساسية الشعر. أيضاً العنصر الموسيقي أكثر إحكاماً لأنه بدون هذا العنصر، مهما تكلمنا عن موسيقى داخلية وموسيقى خارجية وموسيقى متسعة مع لحظات الشعور ومراحل التجربة، لكن يظل هناك شيء ما هو هذا الطابع الموسيقي الذي لا بد أن تتوهج به القصيدة العربية حتى تصل إلى الناس شعراً، وحتى لا تفقد حرارة هذا الوهج الشعري وتتحول إلى صياغة نثرية باردة.

□ وكيف ترى أن يتعامل الشاعر العربي الآن مع واقعه؟

ـ أولاً التعامل مع الواقع قدر لا نستطيع الفكاك منه. نحن نحمله في الأعماق، في لون العيون وفي طابع الوجود من حولنا ولا بد أن يكون تعاملنا معه، ما دمنا لم ننتحر بعد، تعامل من يسعى لتغييره بتفجير إيجابياته. ولو كان التعامل على مستوى البكاء والانهزام فعليّ ألاّ أحوّل هذا إلى شعر، وإنما برفض الحياة والوجود ذاته.

هؤلاء الذين يهجون العرب والأمة العربية هم سماسرة الشعر الكبار وتجّاره. وهؤلاء دائماً ينجحون في اصطياد الموضة، أو يعزفون على الوتر الذي يتصوّرونه مثيراً للجماهير. هذا الوطن يتغير من مرحلة إلى مرحلة، كما تتغير موضة الزيّ. وما أسهل

ان نلتقط في كل عصر، أو في كل حقبة من الزمان، الموضة الملائمة. من هي، ما هي مواصفاتها، كيف يُعْزَفُ عليها.

أنا ضد هجاء الإنسان العربي، وضد احتقار الإنسان العربي، وضد هجاء التاريخ العربي والأمة العربية لسبب بسيط هو أني بعض مكونات هذا كله. وأنا لا يمكن أن اتكوّن خارج هذا النسغ أو خارج هذا النطاق. فاذا هجوت هذا كله فأنا أهجو نفسي، وما معنى هجائي لنفسي غير الحكم بالعته والبله والتخلف.

لكن أنا استطيع بوعيي كشاعر أن أجسّد علاقةً مع الواقع هي العلاقة الصحية والصحيحة. أنا أمسك بالقلم لأكتب لأني أريد أن أغيّر وأنا اعتقد أن المبدع وظيفته الأساسية والأولى هي التغيير. ومن هنا فان كل مبدع في رأيي يساري، وكل مبدع حقيقي في رأيي هادم لأوضاع ونُظُم لأنه يريد الأفضل ولأنه يريد التغيير. لكن الرغبة في التغيير شيء والوقوف عند دائرة الهجائيات والحكم بالعدميات شيء آخر.

□ كيف كانت بداياتك الشعرية؟

ـ نحن تفتحنا في بداية الخمسينات على الأصداء الأولى لما يُسمى بحركة الشعر الجديد. كنا وقتها طلبة في الجامعة، وكانت النماذج الأولى من شعر السياب ونازك والبياتي وخليل حاوي تصلنا وتشدّنا إلى ما تصورنا مباشرةً وبعد قليل أنه قدرنا الشعري، وأنّ هذه الصيغة هي التي كنا نبحث عنها. وبالتالي أصبح لدينا إحساس بأننا سنشكل عاجلاً أو آجلاً الموجة التالية التي سيبدأ وجودها الشعري بعد هذه الموجة من الرواد، وبالفعل كنا هكذا. بدأنا نكتب وأمامنا باستمرار صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر، باعتبارهما موجة أولى. بدأت أكتب، وكان يكتب أمل دنقل، ومحمد ابراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفي مطر وغيرنا، وهناك أسماء توقفت، كانت تكتب معنا في الخمسينات ولم تستمر كما استمررنا نحن بفعل ظروف مختلفة. لكن سؤالك قد يجيب عنه بشكل أفضل أحد الدارسين المتتبعين لكتاباتنا ولحركتنا الشعرية.

أنا أحس بشكل خاص أن وجودي الشعري محكوم بأني أنتمي أساساً إلى البيئة الريفية القروية في مصر التي ينتمي إليها أحمد حجازي وابراهيم أبو سنة، وأن هذه البيئة القروية تمثل الطبقة الجيولوجية البعيدة في مكوناتنا، تليها قشرة أخرى هي قشرة

المدينة أو طبقة المدينة التي التقينا بها مع العمر الجامعي للدراسة وكانت الصدمة التي عبر عنها من سبقونا لتعرضهم لنفس الموقف، لكن كل جيل كما يقولون يعطي تنويعاته المختلفة. ثم كان وجودنا على الساحة الشعرية لما يسمى بمدّ الحلم العربي في الوحدة والحرية والاشتراكية، وكانت هذه الشعارات والمفاهيم تملأ الساحة وكنا نحس أنه من خلالها سيُصاغ القدر العربي، وبالتالي انتقلنا إلى موقع آخر، أو إلى لحظة انكسار هذا الحلم، فعشنا بزوغه وعشنا انكساره، وربما هذا هو الذي ترك تأثيره عنيفاً على هذا الجيل. انتقلنا من المبشرين إلى المتصوفة، وانتقلنا من فعل التبشير الشعري إلى مرارة التصوف الشعري، ولذلك أشعارنا الأخيرة ربما كان هذا منطلقها الأساسي. الدوران حول الذات مرتبط بهموم الواقع القومي، في إطار انقذاف الأمة ككل في الواقع العالمي ومحاولة البحث عن نقطة جديدة لأني أعتقد أن مشكلة المبدع العربي الآن هي كيف يبدأ من نقطة جديدة تتجاوز كل ما هو قائم حواليه، وهو يعي أن التحديات التي توجه إلى الوطن أكبر بكثير من قدرة الأنظمة والحكام وممثلي السلطات. وبالتالي أياماً كانت قدرتهم فالتحديات أكبر من حجمهم جميعاً حتى لو اجتمعوا، وبالتالي أصبح لدينا معاناة البحث عن بدايات جديدة. هذه البدايات الجديدة ليس لديها أعلام مرفوعة، ولا شعارات تريح، وهكذا ليس هناك مُتكأ. الشاعر يحسّ أنه من خلال هذا الوعي المجاهد الممرور، ظهره إلى العراء، ظهره إلى ظهره وليس إلى شيء آخر. وهذا هو الذي يسكب قدراً من المرارة على ما نكتبه. حتى في بعض اللحظات النادرة التي يمكن فيها أن نمارس بعض طقوس الفرح، المرارة تنبت فيها وتعشش وتفرخ طيوراً تتحوّل إلى نسور جارحة بعد قليل.

هذا المناخ الذي نتحرك فيه هو أحياناً مناخ مدّ الأيدي لنقول نحن غرقى فانتبهوا، وأحياناً هو مناخ فئران السفينة التي تغرق، فينبهون إلى أن في السفينة ثقوباً كثيرة، وأحياناً مناخ من يحاولون أن يصعدوا الرابية ويأخذوا موضع زرقاء اليمامة لينبهوا إلى أخطار قادته على الطريق. وفي النهاية نحسّ أن المسألة مرتبطة بقضيتين أساسيتين: مدى الحرية التي تُعطى للمبدع العربي ليكون مبدعاً حقيقياً، وهذا قدر المبدع في كل الأقطار العربية بلا استثناء، والشيء الثاني المترتب عليه قدرة هذا المبدع العربي على الفعل، وعلى أن يكون لابداعه صداه عند المتلقي، وبالتالي قدرته على التشكيل وعلى الانتظام وعلى السياق.

أعتقد أن هذا هو جوهر مأساتنا الشعرية ولا أقول حقيقتنا الشعرية.

□ **كيف تولد القصيدة؟ بماذا تبدأ: بالنغم، بالمفردة، بالفكرة أم. . ؟**

ـ أنا أعتقد أن للقصيدة عمراً طويلاً في وجدان الإنسان وليس بالمستطاع دوماً أن نقول إن هذه التجربة أو هذه القصيدة عاشت شهراً أو سنة أو أعواماً أو لزمتنا من الطفولة. لكن هناك دائماً عناصر احتكاك مباشرة قريبة تجعل الشاعر يحسّ بأن ثمة شيئاً سيولد. لكن مكونات هذا الشيء الذي ستتفجر وتتمخض عنه لحظة الإبداع هي دهاليزه ودوربه البعيدة غائرة في عالم الذكريات وعالم اللاوعي وعالم الطفولة البعيدة ومنطقة الظل في الذاكرة. هناك أشياء كثيرة تخرج، ولكن بداية تَشَكُّل القصيدة على الورق ليس لها ضابط محكم. ربما هذا يحدث في المقال، وأحياناً يحدث في كتابة الرواية التي تخضع لتصميم. لكن في القصيدة الشعرية، ربما كان المقذوف على الورق هو ختام القصيدة، وربما كان مرحلة متوسطة منها، وربما كان البداية. ما الذي يجعلني أقول هذا ختام القصيدة، أو هذه بدايتها، أو هذه منطقة متوسطة؟ شيء من الوعي الممزوج باللاوعي، وشيء من التحسس، ولا أقول الرؤيا الكاشفة لما أتصوره في داخلي. وقد يكون ما أتصوره في داخلي لحظة البداية مجرد نغم، أو مجرد حالة، أو مجرد درجة لونية، درجة لونية نفسية. وقد يكون كلمات أوجدت نفسها في سطح الذاكرة وبدأت أتمتم بها، وعرفت من وجودها أنها بداية لعمل شعري.

□ **كان أليوت يقول إن كل حداثة تتضمن اقتراباً من اللغة اليومية، من لغة الشعب، ولكن هناك من يعارض أليوت في ذلك فيرى أن لغة الشعر ولغة الأدب ينبغي أن تحافظ دائماً على أناقة وبلاغة. .**

ـ أنا لا أعتقد أن الشعر هو لغة الحياة اليومية. قد يكون هذا ناتجاً عن مكوّنات كثيرة، بعضها ثقافتي التراثية في البداية التي جعلت مدخلي إلى الشعر العربي ورحلة القصيدة العربية يكون دائماً مرتبطاً بأن هناك ارتفاعاً في القيمة البلاغية والاحساس البلاغي عن اللغة العادية. الشيء الثاني أن ما قُدم إلينا من شعر في إطار من يدعي أنه لغة الحياة اليومية قد أوصل إلى السوقية وإلى الابتذال وإلى لغة الشعار، وبالتالي لم يتح له بالفعل أن يحمل وهجاً يشدّنا بحرارته. وأنا سمعت كثيراً عن شعراء كثيرين يقولون سأجعل من شعري رداء الكستور الذي يلبسه الناس، سأجعل من شعري كذا وكذا، ولكن انتهى الأمر بأن تحول هذا الشعر إلى نثريات خالية من وهج الشعر، وأصبحت مأساة مثل هذا الانتاج الشعري إذا وُجد أنه لا يُقرأ مرتين، وأنك

تكتشفه في النظرة الأولى ولا تعود إليه أبداً. وأعتقد أن جزءاً كبيراً من قيمة الفعل الشعري ليس في غموضه المستحكم، ولكن في أنه لا يعطيك نفسه دفعة واحدة، وإنما لا بد من عملية ابداعية مشتركة بيني وبين النص، بيني وبين الشاعر، تعيد تشكيل هذا النص في نفسي بما يتضمنه من بنية ومن حساسية ومن وهج ومن رؤيا وفاعلية. ولكني أعتقد أن هذا كله لا يمكن أن يُتاح في إطار لغة عادية يومية عارية.

□ كيف تنظر إلى ما يسمى قصيدة النثر؟ وهل تدخلها في منطقة الشعر؟

ـ هذا كله جزء من تشرذم الساحة على المستوى الحياتي. الوجود العربي كله تشرذم إلى فصائل صغيرة جداً. وداخل الإطار الشعري وجدت هذه الشراذم الضيقة والصغيرة. قبل عشرين أو ثلاثين سنة كنا نختلف ونتباعد، ولكن هناك اتجاهات يمكن أن تنضج فتصبح مدارس وتصبح أساليب. لكن الآن التشرذم وصل إلى أن كل شاعر أصبح حزباً وأصبح وجهة نظر. وأعتقد أن هذه مرحلة صادقة التعبير عن الوجود العربي نفسه الآن، لكنها لن تستمر.

في ما يتصل بي شخصياً وبالنسبة لجيلي من الشعراء في مصر، نحن نرفض أن تسمى قصيدة النثر شعراً. ليست المسألة ارتباطاً قدرياً بما يسمى عروض الخليل، ولكنه ارتباط بمكوناتي السمعية والموسيقية الداخلية التي لا تتصور شعراً خارج إطار الإيقاع. وهذا الإيقاع جزء أصيل من تحسّسي للنبض وللنغمة التي هي دائماً حوار وصراع ما بين الساكن والمتحرك في بنية الكلمة العربية الصغرى والتفعيلة العربية والشطر العربي والبيت العربي في أي صورة من الصور. هذا شيء رئيسي ويغلق الباب في ما يتصل باستقبالنا للشعر فيما يسمى نماذج خارج إطار العروض الشعري. هذا النثر، أو هذه القصيدة النثرية كما تُسمى نثر رائع، وتعبير جميل، واطلالة بلاغية عصرية، ولكنها ستظل في إطار استقبالي لها كوجدان خارج إطار ما اعتبره شعراً.

داخل إطار التفعيلة الخليلية، أو الإطار الخليلي في السباق الشعري هناك أشكال كثيرة. هذا عظيم، لكني لا أتصور أن هذه الروافد الصغيرة سيستطيع كل بمفرده أن يخلق نهراً كبيراً، ولا بد لها لكي تواجه مشاق النحت في التربة الصلدة من أن تتآزر وتتوحّد بعض الشيء لتصنع تياراً أعمق يكون قادراً على المواجهة والاستمرار وصولاً إلى المصبّ. وإذا ما كان الهدف هو المصب الذي بدونه ستصبّ هذه

الجداول في صحراء عطشى لا ترتـوي أبداً حيث لا يـوجد متلـقٍ حقيقي للشعـر، فعلى هذه الروافد أن تتحد. هذا قدرها. لا بد أنها ستتلاقى.

ليس معنى هذا أن قصيدة الشعر الجديد ستصبح بنية واحدة أو شكلاً واحداً أو صيغة واحدة، لكنا سنصل خلال هذا التشرذم الهائل إلى لـون من التجمع وإلى لـون من التشكيل، وسنفيد فيـه كثيراً من تجـربة الشعـر المسرحي لكي نصل في النهـاية إلى نماذج لن يستقر عليها الوجدان لفترة طويلة، لكنها ستشكل صيغاً أكثر اقتراباً وتماسكـاً مما يحدث الآن.

□ كيف تنظر إلى حاضر النقد الأدبي؟ هناك من يقول إن النقد في الخمسينـات والستينـات كـان أفضـل: كـان هنـاك إحسـان عبـاس والنـويهي وعبـد العـظيم أنيس ومندور وآخرون.. في حين أن الأزياح والخطوط والمربعات هي السائـدة الآن وكل هذا بنظر الكثيرين ليس نقداً، وإن كان مساعداً للناقد..

ـ كان وجود هؤلاء النقـاد مرتبـطاً بوجـود حركـات سياسيـة وفكريـة، وبالتـالي مدارس واجتهادات مختلفة، وكان هذا الوجود مواكباً لطرح جديد في المجتمـع العربي لأفكار مستوردة.

الآن ثبت أن الحصـاد كان في النهـاية غـير فعّال ومؤثـر فيـها يتصـل بـالتجـربـة الإبداعية نفسها بدليل أن هؤلاء أنفسهم تراجعوا. النظرة الأولى لنجيب محفـوظ ادانة بأنه كاتب البورجوازية والـطبقة المتوسطة، ثم اعتـدلت الكفة في الميـزان فإذا بنجيب محفـوظ يصبح الأب الـروحي للرواية المعـاصرة، وهكـذا لأن المـداخـل وقتهـا كـانت خاضعة لنظرة صارمة تريد أن تطبق نظرة ميكانيكية للواقع الأدبي والإبداعي في حدود النظرة الإيديولوجية.

الآن الساحة النقدية تخلو من أصحاب الرؤى النقدية. وأقصـد بالـرؤى النقديـة ليس الإيـديولـوجية، وليس الالـتزام بفكرة معينـة، ولكن الرؤى النقـدية التي كـانت تستطيع أن تستشرف الوجود الشعري العربي ككل وحقيقة الإبـداع القائم ومتغـيرات الثقافة العربية وارتباط هذا كله بالإطار الاجتماعي وظروف الإنسان العربي الحضارية.

نحن لدينا الآن اجتهادات أكاديمية والنقد العـربي الذي يمـارس فعاليـة الآن في بعض الـواقع نقد يخرج من جيوب وحقائب بعض الأسـاتذة الجـامعيين المجتهـدين.

قد يكون في جامعات تونس أو المغرب أو مصر أو العراق أو الأردن ولبنان، ولكن لأنه نقد أكاديمي فهو يولد حبيس النظرة المنظرة أكثر من كونها النظرة التي تمارس علاقة مع الواقع. الآن نحن مصابون بحمّى البنيوية على امتداد الساحة العربية. وهؤلاء الذين يتحدثون عن البنيوية هم أسرى الفكر البنيوي مترجماً وهذا الفكر البنيوي المترجم محتاج إلى سنوات ليعرّب، وحتى يفهمه مترجموه قبل أن يفهمه قارئوه. ثم إذا طبقوا من خلال هذه الترجمات يتحدثون عن نماذج أجنبية فإذا ما جاؤوا للتعامل مع النموذج العربي، أو النسق العربي، اكتشفنا أن النظرية لم توصل إلى شيء اللهم بضعة أشكال من المثلثات والمربعات والدوائر والخطوط والمتوازيات التي يملأون بها بعض الصحف والمجلات المتخصصة وبعض الكتب الآن.

هذا نموذج لأن الاجتهادات الأكاديمية وقفت عند حدّ الأخذ والترجمة. لكن هذا لا ينفي أن ثمة اجتهادات فردية ضئيلة داخل هذا المناخ الجامعي تمثلها بعض الأسماء المنتشرة هنا أو هناك، وهي تجتهد في أن يصبح محصولها الأخير، إذا ما اجتمع، مبشراً ببداية الوصول إلى رؤيا نقدية عربية جديدة تتلامس مع الواقع وتتفهمه. ولكن سواءً حدث هذا أو لم يحدث، أعتقد أن جهد النقد الرئيسي مجاله أن يتجه إلى القارىء وليس إلى المبدع لأني في ما أرى، أن الناقد بوظيفته، هو عنصر مساعد للقارىء على أن يتفهم أسرار النص الأدبي والشعري، ويدخل به في منحنياته وزواياه، ويسلّط الضوء على جوانبه المستورة لزيادة وعي المتلقي. لكن ليس دور الناقد أبداً أن يتجه إلى المبدع، ولا أن يقول له أفعل كذا ولا تفعل كذا، المبدع يبدع، والناقد عليه أن يساعد القارىء ليرقى إلى مستوى العمل الإبداعي، ويتعرف عليه ويتكشفه، وبالتالي على المبدعين ألاّ يلتفتوا لا أمامهم ولا وراءهم وأن يعبروا عن ابداعهم بملء حريتهم، وأن يتركوا للنقاد أن يقولوا ما يشاؤون.

□ هل ترى أن يتحرر الناقد العربي من النظريات النقدية التي تملأ السوق الآن، وأن يبحث عن معايير أو مقاييس نقدية خاصة به ومستقلة عن هذه النظريات؟

ـ أنا أرى أن الناقد قد يجب أن يبدأ الرحلة بالتعامل مع النص وليس باسقاط الإيديولوجية على النص. هنا تجنب للنهج الصحيح في التناول إذا أقبلتُ على النص مزوداً بأفكار مسبقة، وآراء، وأنا أبحث عن صداها في النص، فإذا ما وجدتُها

حكمتُ على النص بالجودة، وإذا لم أجدها وكان النص عارياً منها حكمتُ عليه بالفشل والجدب فقد ظلمت العملية الإبداعية.

ينبغي أن يكون بدئي من النص، وأنا عندما أبدأ من النص لا أبدأ منه مجرداً لأني لم أتخلَّ عن ثقافتي ولا عن وعيي ولا عن خبرتي. لكن هناك فرقاً كبيراً في التوجه في الحالتين.

(القبس ٨/٣/١٩٨٧)
(القبس ١٨/٥/١٩٨٩)

مع الشاعر فؤاد الخشن

□ عندما كتبت قصيدتك الرائدة «إلى ملهمتي الأولى» هل كنت على وعي بأنك تبدع شكلاً شعرياً جديداً؟

ـ في الحقيقة لم أكن أتعمد شيئاً من ذلك ولا كنت أقصد إرساء شكل جديد أو مضمون جديد. أنا كتبت تلك القصيدة سنة ١٩٤٥ بعنوان «إلى ملهمتي الأولى». وقد كتبت هذه القصيدة بشكل طبيعي جداً، ونشرتها سنة ١٩٤٦ في مجلة «الأديب» عدد حزيران (يونيو) على ما أذكر. في ذلك الوقت كان للقصيدة صدى ارتحت أنا له كشاعر ناشيء. والذي اهتممت به هو أن القصيدة المذكورة ترجمها للإنكليزية المستشرق الكبير اللورد أربري من ضمن عدة قصائد لشعراء عرب، وقد ذكر عن هذه القصيدة أن فيها كل صوفية الشرق وجماله وصفائه.

هذا كان أول صدى لهذه القصيدة التي لم أهتم أنا بها في ذلك الوقت. بل إنني أعتقد الآن أنني لو نشرت يومها مجموعة شعرية لي فربما لم أدرجها فيها. ولكن توقف أربري عندها جعلني انتبه لقيمتها، إذ قد يكون فيها شيء غير عادي. ثم فوجئت بعد ذلك خلال حوار صحفي مع الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي أن الدكتورة سلمى قالت: لقد فتشت في جميع الصحف العربية بتدقيق شديد من عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٦، باحثة عن جذور القصيدة الحديثة، قصيدة التفعلية، ومن عالجها بشكل ناجح وواضح ومن عالجها بطريقة مكتملة شكلاً وفضموناً فعثرت على تجارب خجولة وغير مكتملة، لرئيف خوري ونقولا فياض وعلي أحمد باكثير ولكن فوجئت بقصيدة رأيتها في مجلة «الأديب» منشورة في عام ١٩٤٦ للشاعر اللبناني فؤاد الخشن، عنوانها «إلى ملهمتي الأولى»، جعلتني أثبت بما لا يقبل الشك أن فؤاد الخشن هو أول شاعر في العالم العربي كتب القصيدة الحديثة، وليس بدر شاكر السياب ولا نازك الملائكة، لأن هذه القصيدة نشرت قبل قصائدهما «الحرة» بسنة.

طبعاً أنا سعدت بهذا الحديث من الدكتورة الجيوسي إلى أن كنت يوماً في بغداد أشارك في مهرجان أدبي فالتقيت على مدخل إحدى القاعات بالشاعر عبد الوهاب البياتي فقال لي: في داخل هذه القاعة «سيدة» معجبة بك وتقول عنك إنك رائد الشعر العربي الحديث.. فقلت له: لو أن السياب حاضر بيننا الآن، أو نازك، فلربما اغتاظا، ولكن لماذا أنت مغتاظ لهذا الحكم؟

في لقطة أخرى أذكر أنني قرأت في مجلة «الأزمنة العربية» الصادرة في أبو ظبي حديثاً مع الشاعر بلند الحيدري يقول فيه إن الشاعر اللبناني فؤاد الخشن سبقنا إلى نظم القصيدة الحديثة، وقد أرهص إلى ذلك أيضاً الشاعر اللبناني سعيد عقل.

ومنذ عام التقيت في بيروت بصديق قال لي إنه قرأ للبياتي مقالاً يقول فيه إن الرائد الأول الذي كتب أول قصيدة حديثة في العالم العربي هو اللبناني فؤاد الخشن لا العراقيون أو سواهم.

ولكن سلمى الخضراء الجيوسي مصرّة على رأيها الذي أشرت إليه وتعتبر أنها هي قلبت الموازين وصحّحت الوقائع. ولكني لا أكتمك أن لي رأياً خاصاً في هذا الموضوع هو التالي: لا يمكن أن يكون الرائد الأول قد قفز من فراغ أو من لا جذور أو من لا تربة، وأنه لا يمكن أن يكون عازفاً منفرداً، بل إنه عازف ربما ناجح أو أن صوته كان أعلى من صوت «الجوقة» المتسلسلة القادمة هرمياً من الجذور حتى بلغت الذروة عند قصيدة ناجحة مكتملة شكلاً ومضموناً لشخص صادف أن كنته أنا أو كأنه السياب أو نازك الملائكة. فمن الحرام والتجني أن لا نذكر أن هناك جنوداً مجهولين، وأن هناك موشحات أندلسية، وأن هناك مدرسة مهجرية، وأن هناك مدرسة أپولو. كل هذه الأشياء مجتمعة مهّدت لولادة القصيدة الناجحة التي كُتبت، والتي صادف أنني كنت أنا الأول الذي قالها كما تقول الباحثة القديرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي.

□ نازك الملائكة حاولت أن تقلل من شأن كل السابقين الذين كتبوا القصيدة الحديثة قبلها وتعتبر أنها الأولى فعلاً بسبب تحقق شروط في قصيدتها أو فيها ذكرتها بتفصيل في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» في حين أنك تذكر بتقدير الذين سبقوك إلى نظم هذه القصيدة الحديثة.. نازك تصرّ على أنه كان لديها «وعي» بما

تفعله في حين باكثير أو سواه ممن كتبوا قبلها على الشكل الجديد لم يكن لديهم «وعي» بأنهم يكتبون شكلاً شعرياً مبتكراً وجديداً لم يسبق إليه. .

ـ أنا عكس ذلك، أنا أعتقد أن الوعي والتعمد والتعمل يبطل أهمية الحدث، وأن من الأفضل أن يكون هذا الشيء قد جاء بغير وعي. رأيي ضد رأن نازك رغم محبتي لها. وأنا آسف لأن تكون نازك، بعد أن مهّدت لريادتها للشعر الحديث، قد تراجعت عن هذه الموجة الشعرية المهمة التي اشتغلت فيها. بل يمكن للمرء أن يتحدث عن «ردة» في آرائها وأفكارها وشعرها.

□ بعد أن كتبت هذه القصيدة «إلى ملهمتي الأولى» هل استمررت تكتب على الشكل الذي كتبته فيه، أم أنك عدت إلى الكتابة بالشكل العمودي القديم والمعروف؟

ـ في الحقيقة أنني لم أتعمد يوماً تفصيل الثوب قبل المحتوى، كنت عفوياً في كتابة كل قصيدة من قصائدي دون أن أتعمد شكلاً، أو أتوقف عند شكل. فالقصيدة كنت أكتبها كما كانت «تجيء». إذا «جاءت عمودية كتبتها كذلك، وإذا جاءت قصيدة تفعيلة كتبتها كذلك. لم أتعصب طيلة حياتي لشكل. الجمال عندي هو جمال سواء في عباءة أم في «ميني جيب»»، يبقى جمالاً، والقبح يبقى قبحاً حتى لو لبس أبهى الثياب وأفخرها. لم أتعمد الشكل يوماً، وفي رأيي أن بعض الشعراء الذين كتبوا بالشكل العمودي قد يكونون أكثر حداثة من الذين يكتبون اليوم حسب أسلوب التفعيلة، أذكر من هؤلاء بدوي الجبل وعمر أبو ريشة والبردوني. صحيح أن هؤلاء كتبوا بالشكل القديم، ولكنهم أبدعوا وأتوا بأفكار وصور وتشابيه حديثة وجزئية. وأنا أذهب إلى أكثر من هذا. أذهب حتى إلى ألفي سنة عندما أنتقد شاعر عملية الوقوف على الأطلال قبل مطيع بن أياس وأبي نواس وحماد عجرد، قال هذا الشاعر وكان راعياً للغنم:

لأجل من تلك الطلول وذكرها ووصفكما طيئاً ووصفكما سلعاً
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما له مقلة في وجه صاحبه ترعى

وهذا شعر جميل جداً وشعر فيه حداثة رغم القدم ورغم غبار التاريخ المتراكم عليه.

وهناك ذو الرمة. نحن نعرف أن أحد شروط الشعر الحديث هو الابتعاد عن

التقريرية. عندما أفـاد ذو الرمة أن حبيبته تركت المكان فـأقفر من جمالها وعطرهـا، صور نفسه وهو جالس على الرملة حيث كانت خيام الحبيبة:

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع. . وهـذا يكفي، دلالة غـير مباشرة. . إن الحـداثة قـديمة حـديثة وهي سلسلة مستمـرة، وليس في نظري من شعر قديم أو شعر حديث، هناك شعر.

□ أحب أن أعـرف رأيـك، وأنت أحـد رواد الشعـر العـربي الحـديـث، أو رائـده الأول كـما تقـول المحققـة البـاحثـة الـدكتـورة سلمى، في حـاضر هـذا الشعر. ماذا حقق. إلى أين وصلنا. ماذا ينبغي أن يتحقق؟

ـ خلينـا نحكي بصراحـة. . اليـوم بعـد ريـادة الكبـار أمثـال السيـاب ونـازك والبيـاتي وبلنـد وحـاوي وأدونيس ـ خلينـا نسمي أدونيس من الـرواد ولـو أنـه متـأخـر عنهم، بعد ذلك ظهـر شعراء ليسـوا أصحاب مـواهب وأصالـة. الشاعـر لكي يكون أصيـلاً ومتمكناً يجب أن ينـطلق من جذوره الـتراثية، في تـربة وطنـه، وأن ينطلق إلى اللون المحلي، وأن تكون جذوره في الأرض وجناحاه في فضاء العالم. مثل هذا الشاعر كان دائماً محترماً. بعض إخواننا من شعراء اليوم يتعمدون ذكر هموم غريبة لم يعيشوها ولم يمروا بها «وليس التكحل في العينين كالكحل»، و«ليست النـادبة كـالثكلى». أشعـار هؤلاء تأتي فجة، غير ناضجـة، غريبـة، مفتعلة. . ولذلـك يرفضهـا القارىء العـربي والمجتمـع العربي. أنها كـالشظيـة تدخـل الجسد وتبقى شـظية بعيـدة عن الاتحاد مـع الجسـد. وكان عنـد آخرين نـوع من عـرض العضـلات الثقـافيـة، أو نـوع من كسر مزراب العين ليشتهر تماماً، كذلك «الأخوات» الذي كسر مزراب العين في قريـة لبنانيـة ليذكر اسمه. «الإخوان» على هذا الشكل «ماشيين». . أقرأ فـأذهل ويقـرأ غيري فـلا يفهم مثلي.

اتصل بي يوماً «أبو شـافع» عمـر أبو ريشـة وقال لي عـلى الهاتف: هـل تفهم هذا الشعـر «الحديث» الـذي ينشر اليوم؟ كـلانا يعـرف لغات أجنبيـة فهل في أيـة لغة من لغـات العالم هـذا الهذر الـذي تقرأه في الصفحـة الثقافيـة في جريـدة النهار أو جـريدة السفير؟

أوكتافيو باث رغم صعوبته وغموضـه هو أهم من شعـراء العصر الحديث. إنني لست متعصباً، كما يقولون عني، لقـديم أو حديث، أنـا متعصب للشعر، ولكن للشعـر

الحقيقي. . فأي شعر هذا؟ أنا وأنت من الشعراء المعروفين المكرسين، عندما أنا لا أفهم وأنت لا تفهم، فمن يفهم إذن؟ لمن يكتب هؤلاء؟

هذه من القصائد الأخيرة التي قرأتها في «النهار»: اليوم سأخرج مع نملتي إلى الكورنيش ونأكل البوظة وننام في الباذنجان!

لماذا الباذنجان وليس الكوسا مثلاً أو الخيار؟

إذا استعرضنا مسيرة الشعر العربي من الأربعينات إلى اليوم، أقول لك بصراحة أنا خائف على الشعر الحديث، وخائف على الشعر نفسه أن يصبح الحديث عنه في المستقبل كالحديث عن سلالة الديناصور المنقرضة. .

إنني أعتقد أن النقد مقصر ولا يواكب هذه الظواهر الشعرية المنحرفة.

(الحوادث ١٤/١٠/١٩٨٨)

مع لميعة عباس عمارة

□ أنا أعلم أنك لا تحبين الحديث عن بدر شاكر السياب الذي نشأت بينه وبينك قصة حب في الفترة التي تلاقيتما فيها في دار المعلمين، في الأربعينات، زمن البراءة والنقاء والشعر. ولكني أختلفت معك في موقفك هذا. إن التي ألهمت بدراً يوماً ما قصيدة واحدة تفخر الآن بهذا الإلهام، فكيف تهرب من الحديث عنه من ألهمته ديواناً بل دواوين. . إن لنزار قباني كل الحق عندما يقول لك: لا تتعبي نفسك يا لميعة بطبع الدواوين مهما كانت جودتها الشعرية. إن كتاباً واحداً عن علاقتك العاطفية ببدر يساوي كل الدواوين. . .

ـ نتحدث عن شعري أولاً أم عن بدر؟

□ بل عن بدر وأتمنى لو تبوحين للتاريخ وحده وكأنك شاعرة بارِيسية تكتب مذكراتها. .

ـ دار المعلمين في بغداد في الأربعينات كانت تضم من جهة طلاباً من الطبقات الفقيرة التي تستعجل الرزق وكانت تضم بالمقابل بنات من الطبقة البورجوازية يتقبل أهلهن مهنة التعليم وهي مهنة محترمة جداً في العراق.

في هذا الظرف تقابل في دار المعلمين جيلان: طالبة بورجوازية قد تأتي إلى الكلية وهي تسوق سيارتها الخاصة وطالب قد لا يجد حتى ثمن بدلة يلبسها. واتفق أن أغلب هؤلاء الطالبات كن جميلات جداً ومتفتحات. خذ ديزي الأمير مثلاً. ديزي كانت ولا تزال جميلة. ولكن ديزي تختلف عني. أنا كنت أخالط الأولاد. أسمعهم أناقشهم أشارك في الإضرابات والتظاهرات.

في هذا الجو غير المتكافىء التقيت ببدر. جاء بدر من حرمان القرية إلى الانفتاح على أجمل بنات بغداد وأكثرهن ثقافة. وبدر يحب المرأة فكيف إذا كانت هذه المرأة جميلة ومثقفة وذات شخصية متميزة؟ لقد تغزل بنا جميعاً. هذه بعينيها الزرقاوين،

وتلك بعينيها اللتين لا لون لها وهـذه بشعرهـا السجين (سعـاد كانت تلف شعـرها). كنت أحد المستمعين إلى بدر. أستمع إلى غزله في هـذه الوجـوه الجميلة وكنت أستعيد بعض قصائده.

في السنة الأولى بدار المعلمـين لم يكن بيني وبين بـدر أي حب. ولكن في السنة الثانية ولكثرة اقترابي منه بدأت أشعر بحنو عجيب عـلى هذا الإنسـان العبقري الـذي وجدته يومها مريضاً نفسياً وأحسست بنوع من الأمومة تجاهه. كنت في السابعة عشرة من عمري وكان بدر في العشرين.

كل طالبة في الكلية كـانت تطمـح لأن يكتب عنها قـدر قصيدة كي تتبـاهى بها وكي تعتبرها متممة لجمالها. ولكن كان من غير الممكن على أية واحدة منهن أن تسـير معه على طريق الخطوبة والـزواج. كان هـو يريـد أن يمشي نحو آخـر الطريق وكـانت كل واحدة منا تريد أن تبقى ضمن منطقة إلهام القصائد لا أكثر. . أما بدر فكان يقول:

الهـوى بيت عـاشقـين استقـرا ... لا سؤال أأنت قبّلت فاها

ولذلك كان يسخط على أية فتاة تنسحب في الوقت المناسب. وأؤكـد لك أن تلك العـلاقات كـانت جميعها عـذريـة، كنـا نجتمـع في بيت محمـد شرارة نقـرأ القصـائـد ونستحسن القصائد. .

علاقة بـدر بي في السنة الشـانية تحـولت إلى حب شخصي. فمن الظلم لبـدر أن يجدني أمامه ولا يحبني. إنه لا يكون إنساناً إن لم يحبني. أنا فتاة شاعرة وكان يقال عني إني جميلة وذكية، وكنت أنا أعطف عليه عطفاً شديداً. .

□ عطف أو عاطفة يا لميعة؟

ـ عاطفة امتزجت. ويومها إذا لم يحب بدر مثل هذه الفتاة يكون مجنوناً أو غبياً، وبدر ليس مجنوناً ولا غبياً. . .

□ نحن نعرف عاطفته تجاهك. فكيف كانت عاطفتك تجاهه؟

ـ لقد كتبت يومها قصائد عديدة عن علاقتي ببـدر. كتبت رباعيات. وقد أريتـه تلك الرباعيـات التي جمعتها تحت اسم شهـرزاد. وعندمـا وصلت إلى مقطع من هـذه الـرباعيات توقف بدر عن السماع وقال: «والله إني لأخجل أن أكتب شعراً أمام هـذه

العواطف». أما أنا فقد استغربت أن يكلمني شاعر كبير كبدر بمثل هذه اللهجة. قلت: أتهزأ مني يا بدر؟ فأجاب: والله إنني أمام هذا النقاء وهذه العذوبة في الشعر لأخجل أن أكتب الشعر مرة أخرى.

وكان كل مقطع من مقاطع شهرزاد يجيب عنه بدر بقصيدة حتى تجمع لديه من قصيدة شهرزاد ديوان كامل سماه «أساطير». و«أساطير» كلمة أنا قلتها. ولكن لخوفي وخجلي لم أنشر القصيدة إلا بعد سنوات.... وقصدت بالأساطير الفروق الطائفية البالية:

أساطير نمقها الخادعون ... وأشباح موتى تجر القرون
لتخنق أجمل أحلامنا ... وتعبث فينا فيا للجنون
ستمضي فمن لي بأن اتبعك ... ستمضي فهل لي أن أمنعك
فشعري وحبي وعمري سدى ... إذا لم أمتع بعيشي معك
سأهواك حتى تجف الدموع ... بعيني وتنهار هذي الضلوع
ملأت حياتي فحيث التفت ... أريج بذكراك منها يضوع

إلى آخر القصيدة التي تسكت فيها شهرزاد في المقطع الأخير ولا تتم القصة لأنني كنت أدري أن قصتي معه مبتورة وليس لها نهاية كما كان يتوقع هو. فأخذ كلمة أساطير وكتب قصيدته «أساطير» وجعل من المجموعة ديواناً..

□ سمعت أن لكما رحلات خارج بغداد. ألم يكن في تلك الرحلات ما ينعش القلب؟ ألم تسمعا يومها بكلمة ابن حزم الأندلسي: من ازداد وصلاً زاد اتصالاً؟

ـ عندما تخرج بدر من دار المعلمين وعدته بأن أزوره في ضيعته «جيكور»، وقد زرته بالفعل مع خالي. استقبلنا هو وأفراد أسرته، أعمامه وعماته، وكانت معه «إقبال» السيدة التي تزوجها بدر فيما بعد. وقد مكثنا عندهم ليلة. كان الرجال ينامون على السطح وكانت النساء ينمن في ساحة العراء والفرش مغطاة بالقلل. والقلة هي القماش الأبيض الذي يمنع من الرطوبة في البصرة. جو البصرة رطب. وكانت ضيافة رائعة، وقد بالغ أهل بدر في إكرامنا، وأهل البصرة مشهورون بكرمهم.

□ والرحلة الرومانسية في نهر أبي الخصيب التي يقول فيها بدر متغزلاً بحبيبته لميعة:

وتلك؟ وتلك شاعرتي التي كانت في الدنيا وما فيها
شربت الشعر من أحداقها ونعست في أفياء

تنشر ها قصائدها عليّ: فكل ماضيها
وكل شبابها كان انتظاراً لي على شط يهوم فوقه القمر
وتنعس في حماه الطير رش نعاسها المطر
فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسة
تؤج النور مرتعشاً قوادمها. وتخفق في خوافيها
ظلال الليل. أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟
وسار بنا يوسوس زورق في مائة البلور
وأقرأ وهي تصغي والربى والنخل والأعناب تحلم في دواليها.
تفرقت الدروب بنا نسير لغير ما رجعة
فتذكرني وتبكي..

ـ في ذلك اليوم قمنا بجولة في نهر أبي الخصيب وكان معه عمه وكان معي عمي وكان بدر يقرأ الشعر وهذا كل شيء..

□ وسألت لميعة عباس عمارة عن مسألة خلافية في تاريخ الشعر العربي الحديث هي مسألة من كتب الشعر الحرّ قبل الآخر: بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة؟ ولميعة كانت شاهدة وتعلم لإعطاء رأي في الموضوع:

ـ هذه القصائد التي كتبت في الخروج من عدد التفعيلات في الدرجة الأولى، لكن ضمن الوزن وضمن القافية، كتبها بدر ونازك في نهاية سنة ١٩٤٧ وبداية سنة ١٩٤٨. سمعتها في مجلس الأستاذ محمد شرارة وكان مجلساً يجتمع فيه الأدباء والشعراء الكبار. هناك التقيت بنازك وهناك التقيت ببدر. قال لي بدر بالحرف، وبعد أسبوعين من أول لقاء وقراءته قصيدة أساطير على نازك الملائكة: أنا أخطأت لأني قرأت قصيدتي قبل أن أنشرها. فقد تأثرت بي نازك الملائكة. قلت هذا فيها بعد لنازك فقالت: أنا لم أتأثر ببدر. اقرأي قصيدتي الكوليرا تجدي يني كتبتها قبل التقائنا بهذا المجلس. هذا هو التاريخ وأنا شاهد عيان وقد نقلت الموضوع بأمانة..

□ ست لميعة، قرأت ديوانك الجديد الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر «لو أنبأني العراف» فوجدتك غريقة في بحر الحب. شغر غزلي وجداني متلاطم الأمواج، متدفق، فكيف وصلت إلى بحر الأنواء هذا؟

وقرأت في عيني لميعة رحلات بحر الأنواء وأشرقت العينان، والفم يتمتم:

ـ أكيد الذي يسمع قصائدي الجديدة لا بد أن يعرف أنها منبعثة من تجربة حب حقيقية مؤثرة.

وقاطعت لميعة: تجربة أم تجارب؟

وردّدت لميعة:

ـ تجربة أم تجارب؟ أنا معك.. إن الحرمان الذي تعرضت له في بداية حياتي قد ألقى بظلاله على شعري اللاحق. كنت محرومة في صباي من الكتابة. كنت أخاف من قصائدي فأعدمها. أخاف أن أبوح في القصيدة عما يجول في قلبي لأني من أسرة محافظة، ثم إن الصحف يومها كانت ترفض نشر الشعر العاطفي الصريح للمرأة. إني أكتب أحياناً قصائد غزل عن فترة قد لا تكون آنية.. يمكن أن تكون تجربة سابقة وقد تكون هذه التجربة السابقة غنية.

ربما أعيش زمناً بدون حب، ومع ذلك أكتب غزلاً. هناك طيوف تسقط في قصائدي. إني أحول التجربة أحياناً إلى قصيدة وأنتهي منها، أي من التجربة.

□ يعني تنتهين من التجربة بقصيدة؟

ـ أجل. أنا بعيدة عن الحب. قد يكون إعجاباً. قد يكون حباً من طرف واحد. قد...

□ وإذا حصل وسقطت في الحب؟

ـ هذه نعمة من الله لا أجحدها وأنا أتمنى دائماً أن سقط في الحب.

□ وماذا يستهويك في الرجل أكثر؟ أي الرجال يؤثرون في لميعة فتسقط في الحب؟

ـ عالم النساء عالم عجيب. قد لا تحب المرأة الرجل الذي يقول عنه العقاد: تتمنى الرجال تقبيل يده. ربما تحت المرأة رجلاً تأنف الرجال من مصافحته. وهذا موجود عند النساء بدون استثناء. غريب. المرأة تنتظر أحياناً الرجل الذي يبدأ هو بحبها. لا تفتش هي عمن تحب. فالذي قد يطلع بطريقها أحياناً قد تحبه ثم تكتشف أنها خدعت به. إنها بسرعة تكتشف ضآلة الشخص الذي أعجبت به لحظة. وقد تكون كتبت عنه قصيدة. وقد تكون لما تكتب عنه القصيدة. ينتهي حبها له قبل أن تنتهي القصيدة أحياناً...

□ يبدو لي يا لميعة أنك تملين بسرعة وتستهلكين الأمور بصورة غير إنسانية. . .

ـ على أسس علمية فسرت هذا الذي تسميه أنت مللاً بأنه اكتشاف ضآلة أو استحالة هذا الحب. قد يكون حباً ممنوعاً أو مستعصياً ولا تنس أن المرأة تسعى أحياناً وراء الحب الممنوع والمستعصي لأنه يطيل طريق الوصول.

والإنسان يحب دائماً ويحب بشكل متعدد كما نقرأ عدة كتب في وقت واحد. الرجل يحب زوجته ويخلص لها على طريقته ويحب ما يشبهها في نساء أخريات. . . ويمكن أن يحب عشر نساء في وقت واحد لأن كل واحدة تمثل له صفة من صفات زوجته التي أحبها يوماً ما وهو مخلص لزوجته. . .

□ وكيف تكتبين الشعر؟

ـ للشعر دوافع متعددة. الموهبة طبعاً هي الأساس. إذا أردنا أن نمسك القلم والورقة لنصبح شعراء فلن نصبح.

دوافع الشعر قد تكون في قراءة كتاب مثير. قد تكون من حالة بداية حب. في لحظات صفاء في الصباح الباكر. كلها تختزن في عقولنا. وأحياناً تفاجئنا بشكل منتظم. نسمي حالة اختمار الذهن هذه الإلهام. لهم الحق في ذلك لأنها تأتي بشكل سهل، ومرتبة. ولكن حتى هذا الترتيب يحتاج من الشاعر إلى الكثير من العمل التكتيكي. الشاعر يجب أن لا يؤخذ بالانطباع الأول، على أن كل ما يأتي به الإلهام يعتبر مقدساً. فعليه أن يعيد النظر فيه وفقاً لتقنية الشعر.

إن الشعر الحقيقي ليس فقط اللفتات الرومانسية. إنه فن من الفنون الجميلة التي تحتاج إلى تقنية، إلى ثقافة واسعة، إلى إنسانية وبعد نظر، وإلا تكون مجرد تأوهات.

إننا نحن العرب نمر الآن في الشعر بفترة اللامعقول واللامفهوم. إنني مؤمنة بشعار تفتح كل الأزهار وأعتبر قصيدة النثر مقبولة شرط أن يكون فيها شعر. قبل ٢٥ سنة كنت تستطيع أن تعدد أسماء الشعراء الكبار. أما الآن فالمطلوب كمبيوتر. . . كل القراء شعراء. أين النقد؟

□ أنت بالذات هل استفدت من النقد؟

ـ تجربتي مع النقاد قليلة جداً وفقيرة. ليس هناك ناقد يتبرع أن يكتب عن شخص لوجه الله. وإلا فكيف يكون لشعري مثل هذا الوقع في نفوس الناس، مثل هذا العمق، ثم لا يجد له صدى في مقالة يكتبها ناقد؟ كل ما كتب عن شعري انطباعات وملاحظات ممن سمع شعري. أما النقد الحقيقي فلم يمس قرار هذا الشعر.

أنا كقارئة أشعر بأن وراء كل نقد لا بد من تحرك شخصي. لا بد أن يكون إما علاقة صداقة أو دافعاً دينياً أو سياسياً أو أي اعتبار من هذه الاعتبارات. لميعة لم تنطلق من منطلق سياسي أو طائفي أو صداقة شخصية مع النقاد. وسيظل شعر لميعة مهملاً إلى أن يأتي زمن يقيم فيه هذا الشعر، وأعتقد أن هذا الزمن ليس قريباً.

□ وكيف تقيمين شعرك؟

ـ أنا حتى الآن هامش على كل الشعراء. قد يكون هامشاً مهماً جداً ولكنه هامش. أنا لا أدخل في تصنيفات الشعراء الشكلية ولا أدخل في التصنيفات السياسية. كأنني متفردة أو منفردة في ركن من أركان الشعر العربي، وأنا سعيدة وراضية في هذا الركن الهادىء.. لا يقال عني من كبار الشعراء ولا يقال عني من الرواد. لا أسمّي تسمية، وربما يجد لي بعض الناس يوماً اسماً..

□ ومن يلفت نظرك من شعراء العراق الآن؟

ـ هناك شعراء كبار في العراق الآن. ولكني أنوه هنا بعبد الرزاق عبد الواحد وهو قريبي ويصغرني بسنتين. ولكنه شاعر ضرب عنه الحجاب. ربما يكون عبد الرزاق بمستوى الجواهري. هناك من يضعه بمستوى المتنبي. له من الشعر الحر ما يضعه بمستوى بدر شاكر السياب. إنه يدخل الساحة على أصحابها ويدخل السبق. إنه المجلي والمحلق وهذا ما يثير الحقد عليه. كان شيوعياً يوماً فحورب لأنه شيوعي ولكنه الآن غير حزبي وإن كان شاعراً قومياً من الطراز الأول..

وعادت لميعة عباس عمارة لتردد من جديد وفي عينيها طيوف ورؤى الخليج والشعر والحب:

ـ التواصل في الحب قد يكون حديثاً وقد يكون نجوى، وهناك كلمة عربية قديمة هي التواجد، من تبادل الوجد.

إذا استمرت العلاقة روحية فهي العطاء العظيم وإذا سارت كما تسير الأمور إلى نهاياتها فإنها لا تكون حباً. سمها زواجاً مثلاً... ولكنها ليست حباً...

إن أي لقاء، ولو إلى فترة، يقتل الحب. وحرصنا على الحب يدفعنا لإدامته بالابتعاد عن المحبوب.

قد تدخل في ملكوت الصوفية. إن الصوفية يصلبون أنفسهم على أبواب الحب. لا يدخلونه وذلك تقرباً من الذات العليا. والشعر عندي هو ذلك الذات العليا التي تستحق عندي أن أصلب نفسي على بابها...

وكانت لميعة تردد الفقرات الأخيرة من حديثها بخشوع يشبه خشوع المؤمنين الجدد، وكأنها في حضرة العارفين الواصلين، وكأنها أمام مشهد صلب الحلاج الذي تعجل الفرح فصلب...

(الحوادث ٢٩/٢/١٩٨٠)

مع محمد ابراهيم أبو سنة

□ هل تعتقد أن الإلحاح على مفهوم الحداثة ما زال يتصاعد؟

ـ أعتقد أن الإلحاح على مفهوم الحداثة في الآونة الأخيرة بدأ يخفت قليلاً أمام طوفان المتغيرات وطوفان الأصوات والتراجعات والتداخلات للواقع الشعري العربي الذي يبدو الآن وكأنه يهرول ليجمع ما تناثر من بقايا الواقع الثقافي، إما في محاولة لبناء رؤية جديدة للشعر وفي الشعر ترتكز على بروز مصداقية في الواقع السياسي، وإما أن هذه الهرولة هي رجوع للماضي البعيد للاتكاء على التقاليد الشعرية القديمة في محاولة لنفي التجربة الشعرية كلها، وهذا في رأيي أفظع ما يمكن أن يحدث.

كل هذه احتمالات ولكني أحب أن أسجل الآن أن الحداثة لم تُفهم بمعناها الحقيقي الذي يطرحها العصر. فالحداثة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بروح العلم، بالتطبيق التقني للنظريات العلمية وتأثير هذه النظريات على القيم الاجتماعية والفكرية للإنسان المعاصر.

مفهوم الحداثة مستورد أصلاً أو مستعار من مجاله الفلسفي، أو فلسفة العلم، إلى مجال التجربة الأدبية. وقد أُقحم هذا المفوم بطريقة غير مفهومة تماماً.

وفيما يتعلق بمفهومي أنا للحداثة في الشعر، إنها توازن بين الأزمنة الثلاثة: بين الحاضر والماضي والمستقبل، لأنني لا أتصور شعراً بدون بُعد تاريخي. فالشعر في الأساس هو استلهام لروح اللغة وليس كتابةً باللغة، انصهار للوجدان القومي، مناشدة طويلة وعميقة للماضي، وتأمل وحوار مع المستقبل.

سقطت الحركة الشعرية في السبعينيات على وجه التحديد في ما يُسمّى بالشكلية، أو الخواء الشكلي تحت دعاوى الحداثة. الحداثة ليست مجرد الإطار الشكلي. الحداثة في مجالها الأساسي عدم ثبات المعيار. لقد استعير مفهوم عدم ثبات

المعيار الذي يمكن أن يكون صحيحاً في مجال علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة تحت تأثير التطور العلمي الراهن، استعير ليُطبق بقدر من التعسف على التجربة الشعرية، وسقطنا في ما يسمى بنفي المعيار في التجربة الشعرية وبالتالي حين انتفى المعيار فُتح الباب أمام هذا الطوفان من القصائد التي لا تعرف لا ضابطاً لغوياً، ولا ضابطاً عروضياً ولا ضابطاً جمالياً، وأصبحنا أمام ذوات مغلقة، متفجرة من الداخل، عاجزة عن التواصل الخارجي، عن إقامة هذا التوازن الذي قلتُ عنه إنه التوازن بين الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

إن مفهوم الحداثة هو وراء هذا القلق العميق الذي يعانيه الإنسان المعاصر. فمن المعروف أن التطور المادي أسرع دائماً من التطور الوجداني والفكري ويمكن أن يكون مجال الحداثة واضحاً في التطبيقات العلمية بمعنى أننا نستطيع أن نغيّر وجه المدينة مادياً كل عشر سنوات، ولكننا نعجز تماماً عن أن نغيّر روح الإنسان في مئات السنين.

أنا أعتقد أن مفهوم الحداثة بالصورة التي تم تطبيقها على نطاق تجريبي قد أسهم في البلبلة الشعرية وفي هذا الخواء الشكلي وفي عدم فهم المصطلح نفسه، مصطلح الحداثة، ولكن ليس معنى هذا أنني أدافع عن التخلف، بل أنني أطالب بفهم حقيقة التجديد لأن المجتمع الذي نعيش فيه الآن هو مجتمع يعاني من عدم صلابة وتماسك الرؤية على المستوى الفكري، وعلى المستوى الوجداني، وهذا كله انعكاس أيضاً للتحول المستمر لفكرة القيمة داخل هذا المجتمع.

□ الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «مع الشعراء» يقول: في الشعر جديد وليس في الشعر تجديد..

ـ أعتقد أن مضمون هذه الفكرة هو التركيز على فكرة الإبداع، أي أن الإبداع هو نوع من الخلق غير المسبوق. القصيدة التي يكتبها شاعر حقيقي هي قصيدة لم تُكتبْ أبداً من قبل، وهذا معنى أن هذه القصيدة هي جديدة. ولكن كلمة الدكتور زكي نجيب محمود هذه لا تستوعب الحقيقة كلها في هذا المجال، بمعنى أننا أمام الخاص والعام. الخاص هو الإبداع الفردي الذي يتميز بالأصالة وبفكرة الخلق وفكرة الجدة، أي أنه غير مسبوق لأن هذه القصيدة تنتمي إلى موهبة بعينها. أما العام وهو القابل لتطبيق فكرة التجديد، فهو سياق هذا الفن من الناحية التاريخية، لأن سياق الفنون

يشكل في النهاية نوعاً من القاعدة، جو تراكم القيم الجمالية التي تحكم هذا الفن بعينه. وهذا السياق نفسه يمكن أن ينعكس في كتابات البلاغيين بشكل مدرسي، بمعنى أنهم يحاولون استقراء الواقع الإبداعي ويحولونه إلى منطقة من القواعد هي التي يتجلى فيها روح التجديد والتي تنعكس مؤثرةً فيما بعد أيضاً على فكرة الإبداع، بمعنى أنه حين تدوّي فكرةٌ ما، في عصر ما، فإن هذه الفكرة يمكن أن تكون ذات تأثير على الفنون بشكل يدفع إلى تجديد هذه الفنون وإلا لجاءت كل قصيدة مساوية كيفياً لقصيدة أخرى. ليس هناك قصيدة مساوية لقصيدة أخرى. هناك قصيدة.

ومعنى «الجدة» يتضمن معنى التجديد لأن الجدّة هي خطوة في نقل السياق إلى الأمام وإلا لكان الشعر الأموي صورة من الشعر الجاهلي، وكان الشعر العباسي صورة من الشعر الأموي، وهذا غير صحيح. لماذا؟ لأن العصر الذي تولد فيه القصيدة يلقي بمعطياته داخلها بكل تأكيد ويخلق فيها ما نسميه نحن بالتجديد، أي توسيع الإطار، إضافة عناصر جمالية جديدة، اسقاط بعض العناصر والتركيز على عناصر أخرى.

أنا أتفق مع الدكتور زكي نجيب محمود في أن جوهر الشعر والفن واحد في كل العصور، لكن التعبير عن هذا الجوهر مختلف ويقبل التجديد دائماً. ولهذا فأنا أتفق معه في أن كل قصيدة هي عمل جديد بمعنى أنها غير مسبوقة، ولكنها في نفس الوقت عمل قابل للتجديد لأن الموجة التالية تتأثر بكل تأكيد بأفكار عصرها، بقيم هذا العصر، بلاغياته، جمالياته، رؤاه. وما أقوله ربما يتجلى أكثر في المجال النقدي مما يتجلى في المجال الإبداعي. وفي النهاية فإننا حين نتحدث عن الفن، فإننا نتحدث بشكل نقدي. وأما حين نعيش الفن فإننا نعيشه بشكل ابداعي. دائماً هناك وجهان لعملية الإبداع لحظة الإبداع وانشاء القصيدة ثم تأمل هذه القصيدة جمالياً. وتأمل القصيدة جمالياً يوضّح أن هناك تجديداً. فلو تحدثنا عن حركة الشعر الحديث الآن بالمقارنة مع حركة الأحياء في أول القرن، لوجدنا أن هناك تجديداً بمعنى وجود عناصر جديدة في الشكل لم تكن موجودة عند مدرسة الإحياء أو عند مدرسة أبولو. فالرؤية النقدية تكشف لنا عناصر التجديد. أما ما يتحدث عنه الدكتور زكي نجيب محمود فهو في رأيي سليم، وهو ينصبّ على جوهر الإبداع. إن العمل الإبداعي هو عمل جديد غير مسبوق إليه. أما أنه غير قابل للتجديد، فهو بكل تأكيد قابل للتجديد.

□ **ما هو منطلقك في تقييم الحركة الشعرية؟**

ـ إن منطلقي دائماً في تقييم الحركة الشعرية هو منطلق عربي. ولهذا أقول إن التأثير والتأثر بين الشعراء العرب لم ينقطع أبداً. ومجلة «شعر» كان لها بكل تأكيد تأثير قوي وعميق في الحركة الشعرية العربية لأنها جاءت في مرحلة كانت القصيدة القومية قد مالت فيها إلى التبسيط والتعميم والخطابية، وكان لا بد من إحداث نوع من الصدمة لهذه القصيدة لكي تعود وترتّد إلى التوازن الفني والاهتمام بناحية الشكل. ولكن دائماً إذا كان القانون الطبيعي صحيحاً: لكل فعل رد فعل، مضادّ له في القوة ومضادّ له في الاتجاه، فإنه إذا كانت القصيدة القومية قد أسرفت في التبسيط والتعميم والمباشرة، فإن حركة مجلة «شعر» قد أسرفت أيضاً في الاغتراب. فكرة الاغتراب هذه يتم انحسارها الآن.

كان لمجلة «شعر» وللأدونيسية دور في ربط الحركة الشعرية العربية بعناصر من الثقافة الأوروبية وبعناصر من الشعرية الأوروبية. هذا الوصل كان مفيداً وكان فعالاً في تنمية الحركة الذاتية لنمو القصيدة العربية إذ بدأت تعي فكرة الشكل بصورة أكثر تقدماً، تعي فكرة الدرامية، تعي فكرة الأقنعة، تعي فكرة الأصوات، فكرة استلهام التراث، تعي فكرة التأثير والتأثر بين عناصر الثقافة المختلفة، التأثير بالموسيقى، بالفن التشكيلي، بفن المسرح، بالرواية، بكل تأكيد فإن الأدونيسية فجّرت في الواقع الشعري ما يمكن أن نسمّيه عنصر الحداثة بتردداته وأبعاده وتركيباته. وكنا فعلاً في حاجة إلى هذا العنصر لتنشط القصيدة العربية وتخطو خطوة جديدة إلى الأمام.

ولكن الأدونيسية أفرطت في الاغتراب لأن فكرة الرفض لا ينبغي أن تكون مطلقة لأن كل ما هو مطلق خاطىء إذا قيس بالواقع. كل واقع تاريخي وكل واقع راهن هو واقع نسبي. وحركة القصيدة مهما حاولنا أن نجعل منها مطلقاً فنياً فهي نسبية محكوّمة بالموهبة وبحركة الواقع وبثقافة الشاعر وبالمناخ المحيط به، لذلك فالمطلق وهم.

إن رفض كل ما سبق ورفض كل وصاية من التراث، ورفض كل ما له صلة بالماضي، سيؤدي بنا إلى ما يسمى بالنفي المطلق. هذا النفي المطلق جسده أدونيس في نوع من الزخارف اللغوية التي تقترب من السوريالية الأوروبية، ولكنها أبداً لا تجسد روح الواقع الراهن.

□ ألم تعبر مجلة شعر والأدونيسية عن ضرورة فنية في زمانها؟

ـ ربما عبرت مجلة «شعر» والأدونيسية عن ضرورة فنية، ولكنها في نفس الوقت لم تلبّيا احتياجاً واقعياً، فالأدونيسية انحسرت الآن تماماً لأنها لم تعبّر عن روح العصر باحتضانه أو بالتعاطف معه. والصدام الذي تم على مستوى الواقع، بمعنى نفي الواقع من التجربة، جعل هذه التجربة مجرد اغتراب أوروبي. ونحن نعلم أن الشعر في أوروبا يعاني من مشاكل كثيرة جداً. بل إن الشعر في أوروبا يلجأ إلى الشعر في أفريقيا وفي البلاد الآسيوية لكي ينشط من صوره وموضوعاته وتراثه الروحي والحضاري. وهذا ما تنبه له مبكرا في أول القرن أزرا باوند عندما ذهب ليدرس الصينية. إذن الشعر الأوروبي هو الذي يبحث عن التجدد من خلال أشكال بدائية في أفريقيا وشرق آسيا. والذي حدث أن بعض رواد الشعر العربي حاولوا أن يستلهموا عناصر من الشعر الأوروبي لتكون أداة نهضة وبعث وتحريض للتجربة العربية.

□ ولكن هذا الجانب مهم . . .

ـ هذا الجانب مهم ولكنه لا يحمل الخلاص للقصيدة العربية. هناك يقين بأن الأدونيسية انحسرت بمعنى أنها ماتت. لا. لقد قدمت إضافة ولكن هذه الإضافة يتم اختبارها على مستوى الأصوات الشعرية التي تراجع نفسها، والتي تعيد ما يسمى «بجرد» حساباتها. ماذا أعطت الأدونيسية من عناصر، وماذا على هذه العناصر أن تتكيف مع الواقع؟ لنقل إن جزءاً من الأدونيسية قد مات، وجزءاً يبحث الآن عن الحياة من خلال التكيف مع عناصر واقعية جديدة. وربما كانت الأصوات الشعرية العربية الآن، بما فيها المصرية التي بدأت متفجرة، تحاول الآن التكيف لا مع الواقع بل مع السياق بحيث تبدو وكأنها جزء من هذا الواقع وليست خارجة عنه. الأدونيسية في لحظةٍ ما كانت تبدو لنا وكأنها هبوط بالبراشوت من جبال «الأولمب» الفرنسية. طبعاً جبال الأولمب في اليونان، ولكني عنيت بهذا التركيب هبوط الأدونيسية. كانت تبدو لنا الأدونيسية هبوطاً بالباراشوت من الأولمب الفرنسية.

والآن كما قلت لك يتم اختبار الأدونيسية ويتم تجريدها من عنصر الاغتراب وعنصر النفي. ولا شك أن حركة مجلة «شعر» والأدونيسية والشعر في الشام قد عملت على تخصيب الحركة الشعرية العربية بكثير من عناصر التجديد وعناصر الحداثة وعناصر الفتوة الفنية. ولكن ما من شيء ينتهي كما بدأ. الأدونيسية تأخذ الآن بما

يسمى بمرحلة التحول، يموت بعضها ويتحول بعضها ولكن كل هذا يعمل على تخصيب التربة لنبات جديد قد لا يكون الأدونيسية وقد لا يكون القصيدة القومية. قد يكون هناك شكل جديد للقصيدة العربية يقترب من روح الواقع ومن روح العصر ومن روح الثقافة الجديدة في نفس الوقت.

المرحلة القادمة هي مرحلة إقامة التوازن بين العناصر الثقافية والعناصر الواقعية في القصيدة بعيداً عن الفعل ورد الفعل الذي أحدث زلزالاً في القصيدة العربية المعاصرة.

مع محمد علي شمس الدين

□ **ما هو سرّ القصيدة؟**

ـ هذا هو السرّ الذي لا يُباح، إذا كانت القصيدة ستكون في نتيجة الكلام تترك جزءاً كبيراً غير ممسوك به، جزءاً كبيراً مهدوراً من الحالات، من الداخل، وتأتي العبارة أضعف من الشجن، فليس بإمكان الكلام الآخر الإبانة الكثيرة. في كل حال، مزدوجاً أتكلم، وهذه مسألة صعبة في التدبير، أي أن أتكلم على تأملي الذي صار عبارة، صار قصيدة. هنا أقول لك إنني من بدايات الحياة التي دخلت في وعي الولد، أو استعيدت لاوعيه، كنت مشغولاً بأسئلة عن كيفية سقوط الورقة عن الغصن مثلاً، تترنح ثم تهوي بخدها على الأرض؛ ثم تعود ورقة أخرى فتنمو على هذا الغصن. كيف يموت صديقي عبد الله في القرية، وأنا ولد. أين ذهب حين مات. كيف مضى الأمس؟ من أنت الآن؟

كنتُ مشغولاً أيضاً بالأصوات، الأشعار الحزينة التي يرددها أهلي في الجنوب، في القرية. تلك البكائيات كانت تشجيني وأُصغي إليها بصمت. حين أقع في مشكلةٍ ما كنت أغنّي. هذا الغناء لا يعني أنني كنت أطلق صوتي، بل أردد في الداخل شيئاً ما.

أنا ما زلت أُلحّ على الغنائية. كنت أجد في الشمس غنائيةً ما، في رقصة الضوء على المساحات الشاسعة للحقول الصفراء، حقول التبغ في الجنوب. كنت أذهب إلى النهر في الخريف. أنا صديق الصخور أيضاً ومن الصغر. وكنت آلف عدداً من جيراني الفلاحين في القرية. وقراءاتي بدأت هناك ومن هناك، وبدأت كاستجابات لأسئلة من هذا القبيل.

أحببت المعري باكراً، قرأته في العاشرة من عمري، وأول ما كتبت قصائد من بحر المعري. كتبت ما يملأ ديواناً من الشعر في الثانية عشرة من عمر، من بحر هذا

المعري. ثم ما زال صديقي حتى الآن. أذكره في كل ديوانٍ لي. أحاوره. ألعب معه. أدخله بطلاً من أبطال الكتابة.

هذه منابع وبعض أسرار الكتابة. كنت أيضاً مسكوناً بشيء أريـد أن أقولـه لك. كـان يدعـوني للتأمـل زواجات اللغـة. قضية حـدس ومزاج في اللغـة. عندي انتبـاه لمزاوجات اللغة. إذا بحثت تجد في النتيجـة أن كل شيء أصـوات. الفلسفة صـوت. المـوت قد يكـون صوتـاً. الحياة صـوت. الحب صوت. عـالم الأموات، اللغـة. هذه المسألة تستهويني من الصغر. هذه بعض بذور لما نما فيها بعد. طبعاً كبر وتأزم وتداخل في ذاتـه، لم تعد عنـاصر الطبيعـة محايـدة. لم أعد رومـانسياً. حـين كنت أحب الجبل الذي تخرج من كتفه شمس ما، أو قمر ما في فـترة ما صرت أنـظر إليه عـلى أنه يسـتر خلفه عيناً ترصدني لتطلق النار عليّ. صارت النعجـة ذئباً. لم تعـد رومانسيـة العناصر كما كانت. صارت الأشياء أكثر تعقيداً، أكثر هولاً في بعض الأحيان.

□ ولا شك أن «الجنوب» كان مسعفاً أو محرّضاً. .

ـ هذا هو الجنـوب. أنا نـاري وحبي أن أكون شـاعر الجنـوب. أملي أن أكـون ذلك الشاعـر لأن الجنوب أرض عـظيمة. أولاً لي ثقـة بأن الجنـوب باقٍ. الأرض لن تغـوص في الهوة والنـاس هناك بـاقون. وكـما ترى لقـد مرّ عـلى الجنوب أكـبر ثقل في التـاريخ العـربي، أكبر محـدلة عـلى صدر الجنـوب الطري النـاعم. الجنوبيـون شعراء وحالمون وفلاحون. هم يحبون من سذاجتهم كل شيء. كالأطفال.

طبعـاً الآن أصبحـوا أكـثر قسـوة في لـطفهم. إنمـا أعتقـد أن هـذا الشعب وتلك الأرض بـاقيان. أمـا كيف أنا شخصيـاً أتعامـل معه، فـالقصيـدة تحـاول أن تعـطيني العبـارة. أنا أقـول: كل مـا كتبت هو من هنـاك وإلى هناك. ولكن ليس بـالضروري إعلان الموضوع لكي يكون المضمون هو هناك.

في «أمـا آن للرقص أن ينتهي»، على سبيـل المثال، أتكلم عن العـودة إلى البحر، أو عن الموت في البحر لكي أرى من غرق من أصدقائي. ثمة قصيـدة اسمها «مـدرج للهبوط إلى البحر» أسـير فيها إلى الغـرق في البحر لكي أرى الغـائبين فيـه. «وتسألني صديقتي صِفْ لي ما حـدث، فأقـول لها: فهـل عاد من بحـره أحدٌ». أنـا لا أريد أن أفسرّ هنا. الجنوب هنا أيضاً. الجنوب هنا. الذين غابوا في هذا الجنوب. الجنوب هـو هـذا البحر. قصيـدة أخرى أنـا أتكلم فيهـا عنـوانها «يـاقـوت العـرش»، وهي مـرثيـة

لصديق. في هذا الديوان كثير من المراثي. ثمة مَرَاثٍ لأطفال أحبهم. أعرفهم. لا أتخيلهم، أنا لا أنطلق من المتخيَّل في الكتابة يا صديقي. دائماً أنطلق من النقطة الحارة. وأجد مشكلةً هي أنّ اللغة كتجريد تبقى بينها وبين هذه النقطة الحارة من الحياة التي أنطلق منها مسافة. أريد أن أهدم هذه المسافة. أريد أن أجرّب كتابات عديدة لكي أهدم هذه المساحة. ربما الحالة الواحدة كتبتها بأكثر من عبارة. إنما في النتيجة كما قال قيس، أو كما قُوّل: أطوف على الديار ديار ليلى/ أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا/ وما حبّ الديار شغفن قلبي/ ولكن حب من سكن الديارا.. أنا أحب تلك الديار وسكناها، وأقبّل الهواء هناك وروح الهواء، أقبل الرياح، أقبل الأشجار هناك، أقبل الأزهار، أقبل التراب، وأبوس حتى روث الأبقار في الجنوب. إنه وطني. ليس الجنوب وحده. من جنوبه إلى أقصاه.. كله وطني. بالمناسبة، أنا لستُ منحازاً إلى بقعةٍ ما. أعتقد أنه لا جنوب بلا لبنان، وأعتقد أنه لا عالم عربي بدون لبنان، وبدون الجنوب. كلّ جزء هو كلّ. ولكن أريد أن أعبر إلى الكل من الجزء.

أيضاً أريد أن أعبر إلى التاريخ من هذا الجزء. فالجنوب ليس حاضراً فقط، بل هو التاريخ يتحرك في حاضر. هو ماضٍ، هو أيضاً كل مكتسباتنا، كل كلياتنا. هو طانيوس شاهين. هو جبران. وهو من نحبهم من شعراء العالم. هو ماتشادو الإسباني الذي أحبه. أحب لوركا ولكني أحب أنطونيو ماتشادو. أنطونيو ماتشادو ولوركا حسب ما وصلني من روحهما الشعرية. نحن نؤنسن عناصر الطبيعة من جهة، ونحن مأخوذون بتلك الروح الباكية إن صح التعبير. أنا أحس عند لوركا روحاً أندلسية باكية جداً. هي روح «الشجن». كربلائية ولكن ليس بالمعنى المذهبي، بل بالمعنى الحضاري، بمعنى الحزن الحضاري للإنسان البطل في مواجهة المستحيل، وكان يعرف أنه لن يصل، وكان يحمل دمه على كفّه ونحن الآن نحمل دمنا على كفنا. هكذا كان لوركا وماتشادو أيضاً..

□ **وكيف توفق بين الغنائية والدرامية والحداثة في شعرك؟**

ـ الدراما بناء، أنا أكتب القصيدة الدرامية. أنا أكتب القصيدة المركبة ولا أريد أن أتكلم عن نفسي ولكن جميع شعري هو شعر درامي مركب. إنما روح هذه الدراما هو الغنائية. أنا ضد الخشب في الشعر. ضد نثرية النثر التي تُدَسّ في الشعر تحت ستار الحداثة.

هناك تقويلات بأن الغنائية ضد الحداثة. وهذه يرددها بعض الشعراء هنا وهناك ولا داعي لذكر الأسماء. لكثرة ما ردّدوا هذه المقولة نكاد نومىء إليهم بالأصابع. أنا أعتقد أنهم قالوا هذه المقولة بسبب عطب في وعيهم لأن من أطلق هذه المقولة هم بعض شعراء التجريب الغربيين الذين كان لتطورهم الحضاري إيقاع خاص في الغرب يمشي من الخرافة في اتجاه العقلنة، في اتجاه عقلنة العقلنة وتجسيدها في الرقم، في اتجاه العصر الآلي والإنسان الآلي. وبالتالي كان الإنسان يمشي هذه المسيرة نحو أن يصبح آلة. في العصر الآلي نشأ شعر آلي. الشعر الآلي كان شعراً هو تجريد التجريد. فاللغة عندهم تحولت إلى لغو. القصيدة صارت فضاءً بصرياً معدّاً أو مرسوماً بمقاييس محددة. يكتب القصيدة وكأنه يرسم دائرة هندسية أو مثلثاً هندسياً. اتجهوا نحو ترميز الترمير، ولكنهم في رأيي بعدوا عن الغرائز الأولى المقدسة للإنسان. بعدوا عن التلقائية، بعدوا عن طفولات الأشياء. بعدوا عن حنينها. بعدوا عن خرافاتها. إذن أضاعوا الشعر في رأيي. هم قالوا في نظرية من نظرياتهم إن الغنائية عطب للقصيدة المعاصرة، للقصيدة الحديثة. قالوا ذلك مأخوذين بنمط من أنماط تطورهم الحضاري المتجه نحو الرقم والآلة و«ألينة» كل شيء في النتيجة. «تألين» هنا بمعنى تغرّب. صار مطروداً. نظّروا للشعر بالعلم فأضاعوا الشعر. لذلك ترى عينهم هناك الآن على الآداب الحارة، على آداب أميركا اللاتينية التي فيها ما فينا. فيها خرافة في الوجد، في الوجدان، عينهم على شعر الشرق الآن. هم منفتحون جداً على الشعر الصوفي، على شعر العشق الصوفي لأن فيه حرارة الروح. هم بأمسّ الحاجة إلى حرارتنا. فنحن نصغي لبعض أصدقائنا المنظّرين الذين يأتون دائماً متأخرين يتمسكون الآن بما الغرب يعتبره مرضاً في رؤيته، مرضاً في بنيته الحياتية، مرضاً في صيرورته أيضاً.

هم يقولون: الغنائية عيب في الحداثة. هم يقولون الآن هنا نظرية يبحث الغرب عن التخلص منها، ويلتفت إلينا. إنه فرح جداً بترجمات فريد الدين العطار ومحيي الدين بن عربي وباقي المتصوفة. حتى المبدعون هناك الذين وعوا هذه المسألة أخذوا منا. «اراغون» عندما كتب «عينا إلسا» و«مجنون إلسا» ممن أخذ؟ أخذ من الأندلس ومن التراث العربي الشعري كله. حكى عن مجنون ليلى، عن آخر ملوك الطوائف العرب. حكى عن غرناطة. حكى عنهم بحنين قوي. أنا لست ضد الحنين. هم يقولون نحن ضد الحنين، ضد الذاكرة. الغنائية هي هذا الذي أقوله.

هي الحنين، هي الذاكرة، هي الاستذكار، هي الحلم، هي الشطح، هي الصوفية. هذه هي الغنائية. أنا هذا ما أفهمه بالغنائية. الغنائية هي هذا المناخ. وليس الرومانسية والتطريب. لا. هي شعر لا يكون في جوهره غنائياً هو ساقط وخشب. أنا هنا لا أدافع عن شيء. أحسّ شيئاً ما. أعيشه. وكتابتي في هذا النهر الحار. وبالمناسبة أعطني شعراً عظيماً في هذا التاريخ ليس غنائياً. مَن؟ بدر شاكر السياب؟ جبران؟ خليل حاوي؟ محمد الماغوط؟ طاغور؟ نيرودا؟ اراغون؟ ماتشادو؟ لوركا؟ إذا حذفت الغنائية من لوركا ماذا يبقى منه؟ ما هي «أغاني الغجر»؟ اسمها «أغاني الغجر». التقط لوركا هذه الغنائية من الشعب وصاغها بفنيّة عظيمة. أنا لا أريد أن أدافع عن الغنائية، بل أريد أن أنبّه الآخرين إلى أن وعيهم المغلوط عطّل الشعرية الأساسية فيهم. عليهم أن ينتبهوا إلى هذه المسألة المهمة. جداً مهمة.

□ **كيف تنظر إلى ما يسمى بـ «شاعر حداثة»، أو «حركة حداثة»؟.**

- إنني كراصد أُلاحظ أن ثمة جعجعة كبيرة حول الألفاظ تجعل منها طبولاً جوفاء في حين أن القصيدة نادرة وقليلة. إنني حين أفتح مجلات معروفة، أفتح بعض الأعداد من مجلة «مواقف» مثلاً، أجد في عدد واحد منها، وهو من الأعداد الأخيرة، ست مقالات في التنظير للحداثة الشعرية وللاستغباء حولها، وحين أقرأ القصائد النادرة في المجلة لا أجد قصيدة واحد تأسرني. ذلك لا يعني أن الإنسان يقف هكذا في أفق مسدود، وبردّ فعل.

مسألة قراءة الحداثة قراءة تاريخية مسألة سهلة. أي طالب في أية مدرسة، في أية جامعة، أي طالب للقراءة، يستطيع أن يقرأ النظرية في كتب معروفة.

في تصوري، لم تتكون نظرية نقدية معاصرة للشعر العربي المعاصر. بمعزل عما أقوله أنا من حداثة أو ما يقولونه هم. إن ما حصل هو أن الشعر العربي من الخمسينات إلى الآن، بحكم قوة الحياة وتجددها وتجدد خلاياها، بحكم ضرورة تجدد الشعر، شأنه شأن أي كائن حي، بل زهرة الكائنات الشعر، تطور. وأريد أن أقول وجهة نظر في هذه المسألة. إن هذا التطور جاء نتيجة تماس مع مناخات عديدة للتفتح القومي في مطلع الخمسينات، والتفتح على الحرية، والتفتح على العصر بكل معطياته، هنا وهناك. على العصر في معطياته الغربية وعلى عصرنا الشرقي، وعلى العصر في العالم الثالث. وعلى استعادة الأساطير وتجديد قراءة التاريخ.

استفاق الشاعر العربي على جميع هذه المعطيات في تكوين معرفته الجديدة. أصبح الشعر متفتحاً مع هذه المستجدات. صار الشعراء بحكم كونهم مزودين ببوصلات شديدة الحساسية، برادارات لاقطة، برهافة لكل ما يجري حولهم تلقائياً. شعرهم تطور مع هذا التطور، إذن كتبوا قصائد مبكرة معاصرة يكتنز فيها المعرفي، المحلي والقومي والعالمي، مع الحدس الشعري، مع وراثة الشعرية العربية العظيمة، فأعطوا نماذج شديدة التطور من البدايات ومن الفجر. من فجر الخمسينات. بعض قصائد السياب شديدة التطور من فجر الخمسينات. قصائد الماغوط شديدة التطور من هذا الفجر. قصائد البياتي فيها تطور مهم من هذا الفجر. قصائد صلاح عبد الصبور. مهم جداً هذا الرجل ولم يأخذ حقه في اعتقادي. قصائد أحمد عبد المعطي حجازي في «مدينة بلا قلب».

هذا التطور المبكر استمر يتدافع، إذ إن مادة الشعر الأحلام. الأحلام. الحلم والشطح الشعري. الالتقاط البعيد بإرهاف والغوص على الأعماق أيضاً. أنا أنظر إلى الشعر على أنه رؤيا كبيرة جداً.

صار بين أيدينا نصوص عديدة متطورة وراقية في الحداثة الشعرية العربية كأسرة وواصلة مع التراث، معالجة نصياً لصلة التراث بالمعاصرة. نصياً لا نظرياً. حسمت هذه الإشكالات. أوجدت التوحد في الخلاف. أوجدت نسقيات شعرية عربية معاصرة. حين أتكلم عن قصيدة الماغوط، فأنا لا أتكلم بنفس الأسلوب ونفس المضمون ونفس الرؤية ونفس الحساسية عن قصيدة البياتي. قصيدة البياتي تختلف عن قصيدة السياب، وهكذا. صار عندنا كمّ متنوع ولكنه موحّد في الشعرية العربية التي أقول أنا بها.

تنوعت الشعرية العربية في هذا التوحيد الكلي للشعر العربي. الملاحظ هو أنه في هذا التنوع الإبداعي الشعري العربي بقي التقاطع النقدي محافظاً، خائفاً، متردداً، وصفياً، وبالتالي عاجزاً.

الآن في العنصر الذي أنتج شعراء كباراً من أمثال البياتي وحجازي وعبد الصبور والحيدري والماغوط وأدونيس وقباني (وليعذرني من نسيت اسمه من شعرائنا الأفذاذ)، أنا أبحث عن ناقد رافق أو تقاطع معهم، أو عن آراء نقدية ترافقت أو تقاطعت معهم. أبحث فلا أجد شيئاً يوازي هذا العطاء. صحيح أن إحسان عباس

أعطى كتابين أحدهما عن بدر شاكر السياب والآخر عن عبد الوهاب البياتي، وأن عيسى بلاطة كتب عن بدر شاكر السياب مثلاً، وأن بعض المحاولات هنا وهناك. ومع احترامنا لهذه الجهود فإنني أبحث في النقد عن موازٍ هرمي للشعر.

في أوروبا رافقت الحداثة الشعرية حداثة نقدية وتنظيرية هائلة. لا أقول لا تقل عنها، بل مثلها مستشرفة ومستقبلية. هناك نستطيع القول إن كل عصر أو كل مرحلة باسم المنظرين أو النظريين. أنا أقول: هناك عصر جاكوبسون مثلاً، أنا أقول هناك باسم المنظرين أو النظرين. أنا أقول: هناك عصر جاكوبسون مثلاً، أنا أقول هناك عصر رولان بارت. كان هناك فترة كنا نقول فيها عصر جان بول سارتر، وكافكا كروائي ومنظر، أو ككتاب «الكائن والعدم». «الكائن والعدم» نظرية فلسفية. النقد جزء من هذه النظرية بالمناسبة.

هناك تطور الإيقاع الإبداعي الشعري، والفني على العموم، وتداخلات الفنون بعضها في بعض: الرسم مع القصة، مع المسرح، مع الشعر، مع الرؤيا النقدية للجميع. كان هناك «كورس». عندنا هنا أصوات منفردة وعزف منفرد دائماً.

هذه المسألة شديدة الأهمية في رأيي ولها أسبابها. أنا أقول إن النظر النقدي الأدبي العربي هو في موقع متدنٍ. صحيح هناك محاولات منها محاولات عبد العزيز المقالح الرائعة. رائعة وجدية وربما سدّت عجزاً ما أو جزءاً من العجز. ولكن أنا أقول على المستوى المحوري لهذه القضية، هناك مسافة ما بين الموقف النقدي والإبداع الشعري.

السبب هو أن العصور العربية الحديثة عصور لم يتشكل لها عقلها. ولم تتشكل لها هويتها من وجهة نظر فلسفية. لا شيء خارج الفلسفة. وما زالت حائرة. ما زال الجدال كبيراً مثلاً حول ما هو دور الإسلام في هذا العصر، في موقعنا نحن كعرب كمعاصرين. الإسلام جزء من تكوننا التاريخي والحضاري. جدل الإسلام والقومية. جدل الإسلام والماركسية والأممية. هناك مسائل عديدة مطروحة. منها علاقتنا بالغرب. هل الغرب هو الحرب الاستعمارية الشبيهة بالحرب الحبشية القاتلة أو هو أيضاً المعطى العلمي الذي نعيشه ونتعاطاه شئناً أم أبيناً. هناك أسئلة عديدة في العقل العربي لم تتركز حتى الآن ولم تستقر في قواعدها.

نقطة ثانية هي أننا الآن في صراع مع السلطويات. الحرية مفتقدة ونحن

نعيش في هوامشها. هناك تراكم من سلطات موجودة على هذا العقل العربي لكي يتفتح. العقل العربي المعاصر رهينة قوامع عديدة. المجتمع يقمع، الشخص يقمع نفسه، الموروث يقمع، السلطان يقمع، السياسي يقمع، الديني يقمع.

هناك سلطات عديدة تمنع الإنسان من أن يتفتح حراً، ويفكر حراً، وبالتالي أن يكوّن لنفسه هرماً عقلياً متماسكاً.

ضعف النقد العربي جزء من ضعف العقل النقدي العربي المعاصر. ولا يوجد عندنا أيضاً نقد فلسفي. ولا نقد ديني. كتاب صادق جلال العظم الذي قامت القيامة بصدده كتاب بسيط جداً. اسمه أكثر من حقيقته: «نقد الفكر الديني». لقد تصورت أن المؤلف سوف يأتي بشيء كبير لأن عنوان كتابه عظيم. ولكني وجدت أبحاثاً تفصيلية عن مقالات لموسى الصدر والشيخ حسن خالد وسواهما جُمعت في كتاب. ولم تنسجم مع عنوانها.

لو أخذنا بلدنا لبنان، لقد تدمر وطن، تدمر شعب، تدمرت حضارة، تدمرت أندلس جديدة، تدمرت زهرة الحضارة العربية في بيروت، ودمّرتها الطوائف ودمّرتها التشكيلات الحزبية، ما من سياسي واحد قام في لبنان وقال أنا مسؤول، كلهم أبرياء والضحايا مسؤولة. وعلى لبنان قِسْ أمثلة كثيرة. وليسمح لي أن أكون صريحاً. تحصل هزائم على الأرض ينتصب نواطير وأبطال. لماذا؟ لماذا ممنوع على العقل العربي النقدي أو الفلسفي أو الفكري أن ينتقد، أن يرى نفسه في المرآة. أن يحدق في عمق ذاته في المرآة. الخطأ ليس نقيصة ولا الاعتراف به. ولا يتكوّن العقل العلمي إلا بالتجربة والخطأ والاعتراف بالخطأ وتصحيح الخطأ وهكذا دواليك. فأين نحن حتى من تلك الديمقراطية العربية في الجاهلية؟ نحن بعيدون عنها.

إن ضعف العقل الأدبي العربي جزء من ضعف العقل النقدي العربي العام. وليست المسألة محصورة في أن ثمة نقصاً في التعاطي مع الشعر. هناك نقص في التعاطي مع كل شيء وهذه هي المشكلة.

□ هل تجد نقداً في هذه المرحلة؟

ـ الذي حصل أن بعض الشعراء، وبعض النقاد أيضاً. أرادوا أن يرافقوا النتاجات الشعرية. إنما الذي حصل على الأرض أن كل شاعر حاول أن يقول كلاماً نقدياً ـ وليس نقداً ـ يناسب كتابته وكأنما نقد أدونيس كلام نقدي حول ما يكتب هو من

شعر، وهذا ليس نقداً. أدونيس لم يقدم يوماً اسهاماً في العقل النقدي باستثناء بعض نظرياته أو تخريجاته للتراث العربي. وهي تخريجات قابلة جداً للنقاش، ومنظور إليها بمنظار قابل لنقاش طويل. حين لا يرى في التراث العربي، هذا التراث الواسع الشاسع المتنوع الشديد التنوع والعميق في تنوعاته، من اضاءات سوى آراء الملاحدة مثل ابن الراوندي وسواه، وحين يقول كلامه على الثابت والمتحول، ويقول كلاماً آخر في مجلة «مواقف» فيما بعد على البعد الديني في كتابة الحضارة العربية، تارة يكون مع هذا البعد، تارة يكون ضده، لا يمكن أن يكون وراء آراء أدونيس سوى الاضطراب. وعندها لا بد من مناقشة صاحبها بالكثير من الروية. وهي قابلة للنقاش في أية حال. إنها محاولات يجب أن نشكرها في كل حال، إنما هذه المحاولات لا تؤسس ولا تشكل شيئاً ثميناً.

بهذا المعنى الشامل لا نجد نقداً حقيقياً. كل شاعر ناقد يفصل مقاله على مقامه، يفصل ثوبه على قامته، وذلك لا يشكل سوى جزء يسير من العقل النقدي.

□ **وشعراء مجلة «شعر»؟**

ـ شأنهم شأننا. حين انتقد غياب العقل النقدي أنتقد نفسي أيضاً. لي أنا أيضاً محاولات، لي كتابات في النقد، لي كتاب «رياح حجرية»، ولي كتاب «الطواف»، وفيهما جزء كبير من النظر في القصيدة. والآن الكتاب الجديد لي «ايقاعات مهجورة» فيه جزء كبير من هذا الموضوع. أنا لا أبرىء نفسي في هذا المجال.

شعراء مجلة «شعر»، شأنهم شأن هذا الشاعر أو ذاك، حاول كل منهم أن يقدم تفسيراً ما، اجتهاداً ما، وهذا الاجتهاد فيه شطحات الغرب في الكثير من الأحيان لنتاجاتهم وبشكل محدود. هناك بعض مرافقات نقدية ومحدودة لأنسي الحاج في مجلة «شعر» عن بعض دواوين وقصائد. هناك بعض مرافقات لجبرا ابراهيم جبرا. هناك بعض مرافقات لخالدة سعيد، وكانت تنصبّ أول ما تنصبّ على أدونيس ثم تنتقل منه إلى سواه. هناك بعض مرافقات لأدونيس أيضاً.

هذه الشذرات والشظايا تصب في عالم الاجتهادات النقدية المرافقة لبعض نتاجات، ودون أن ينوجد هذا العقل الشمولي الذي يبدأ بالاستقراء وينتهي بالاستنتاج من خلال النصوص جميعاً. ثم هذا العقل النقدي الشمولي يحتاج إلى مسافة زمنية لكي يتكون. ربما تكون في الغد ولكن لست أدري متى لأنه بحاجة فعلاً للنظر عن

مسافة. لم يتكون حتى الآن، وأريد أن أشير إلى هذه الظاهرة. وشعراء مجلة «شعر» نظّر بعضهم لقصائدهم من خلال تناولهم لقصائد أخرى، ولكنهم نظّروا لأنفسهم وبخاصة الذين قالوا بقصيدة النثر، وأخص بالذكر منهم أنسي الحاج الذي قدم محاولة نظرية في مقدمة كتابه «لن» محاولاً أن يقدم بعض الخطوط لما يسمى بقصيدة النثر. ويعترف في هذه الخطوط بأن النظرية مأخوذة من الغرب وخصوصاً من سوزان برنارد، وان أركان قصيدة النثر من حيث كونها قصيدة برقية أولاً، أي مختصرة، من حيث ضرورة وحدة القصيدة، من حيث كونها غير ذات مقصد محدد، أي لا موضوع فيها، اتجاهاتها متشعبة ولا متناهية. ونقطة ثالثة تتعلق بالوحدة العضوية في القصيدة، أي على غير ما يكتب «الشباب» اليوم. اليوم يكتب هؤلاء سطراً شعرياً لا صلة له بالسطر الآخر. هم شعراء مفككون معاصرون، يكتب أحدهم سطراً شعرياً ويضمه إلى سطر آخر ثم إلى سطر آخر وهكذا. إنهم لا يكتبون «القصيدة»، حتى بمعنى قصيدة النثر التي عُرفت في الغرب ونظّرت لها سوزان برنارد وسواها من بعدها. جاء أنسي الحاج وقال أنا أخذت هذه النظرية من الغرب، وأنا أريد أن أبجّ سدّ الشعر العربي بهذه النقّابة. سدّ الشعر العربي الذي عمره ألفا عام بهذه النقّابة، وهو يعرف أن الأداة من الغرب وكأنه يقول: هكذا أنا. طبعاً تلك المحاولات لإيجاد جذور لقصيدة النثر في التراث العربي كانت محاولات متعسفة. قصيدة النثر تعبير ومصطلح غربي أخذه بعض العرب المعاصرين وذلك ليس عيباً طبعاً، بل ربما مطلوب ايجاد إضافات. ولكن السؤال ليس هنا. السؤال هو أن هذه التجربة التي تُسمى قصيدة النثر، والتي كتبها عدد كبير من الأصدقاء، وفي فترات متلاحقة ولكن في جيل موحد إلى حد ما، من أنسي ومن قبله مروراً بجبرا وتوفيق الصايغ ومحمد الماغوط في الأساس، وصولاً إلى «الشباب» الحاليين، لم أستسغ من هذه التجربة «الكبيرة» سوى بعض قصائد لبعض شعراء، وسوى شاعر واحد كبير هو محمد الماغوط. معنى ذلك أن قصيدة النثر تواجه مأزقها ابداعياً، انتاجياً، وليس نظرياً. أنا لا أدخل في النظريات، ولا أقول إن هذه القصيدة مستوردة أو غير مستوردة. نحن العرب كنا دائماً قادرين على هضم المكتسب الآخر وتحويله إلى ذاتنا. ولكننا أمة ارتبط نسغها بنسغ الشعر. وكان العرب في السابق ينظرون إلى أنفسهم على أنهم هم أرباب الشعر، فما الحاجة إلى هذا الخلل كله؟

نحن لا نقول بهذه النظرة الاستعلائية، ونقول: جميل جداً أن نستفيد من

شعريات الآخرين ومن حساسيتهم، ولكن شرط أن نهضم هذه الشعريات في خصوصياتنا. من هذا الباب استدراج قصيدة النثر من الحقل الغربي إلى حقلنا العربي حسن في باب الترجمة، وحسناً سيكون لو تم ابداع فيه في باب الأصالة. وهذه مسألة ليست نظرية. وهذه مسألة عملية. الآن محمد الماغوط ألم يكتب قصائد نثر؟ أنا أقول هذا رأيي فيه، وأعتقد أنك قد توافقني ويوافقني كثيرون، ولكن لا شك أن هناك إختلافاً كبيراً بين سائر النصوص.

□ **هل هناك شعرية عربية ذات شخصية وملامح محدَّدة؟**

ـ هناك شعرية عربية، هناك عمود للشعر العربي. ولا يظنن أحد أن العمود هو الوزن فقط. العمود هو تعريف علمي، هو بناء القصيدة. الجرجاني، قبل الجرجاني ابن الأثير، المرزوقي، وحازم القرطاجني، وقوام النظرية النقدية هو عمود الشعر العربي والخروج عليه لانتاج أصول جديدة وليس للبقاء في فراغ. الشعراء العرب الكبار خرجوا على عمود الشعر العربي. وربما كان الخروج على عمود الشعر العربي ضرورة، ولكن ليس في فراغ بلا نهاية، بمعنى أن هناك خروجاً شرطه الحرية، وهناك تقنين لهذا الخروج. وهكذا، وهذه هي الحضارة. الآن هناك حقل سائب عندنا، وهناك خطرٌ ما يكمن، ليس في الحرية، بل في «الفلتان». والتنظير للحرية جزء من الحرية.

□ **إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يكون ناقداً بريئاً؟**

ـ هذا سؤال مهم. إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن يكون ناقداً بريئاً؟ أنا أقول إن الشاعر إذا لم يكتب سوى شعره نقداً لا يكون بريئاً، والأفضل له ألاّ يكتب نقداً. حين لا يكتب الشاعر سوى شعره بمعادلة نقدية لا يكون بريئاً لأنه حتماً ثمة شعريات أخرى. أليس كذلك؟ فما دام هناك حقل متنوع من الشعريات تتعايش في أرض واحدة، في مناخ واحد، في أفق واحد، مع شعب واحد، هذا التنوع، العقل النقدي المجرد هو الذي يتناول جميع هذه الشعريات ويعطي لكل شيء حقه، ويستنتج استنتاجات، ويعطي شكلاً ما من النظرية. النقاد الكبار في الغرب هكذا عملوا، نقادنا العرب الكبار هكذا عملوا في الماضي.

الآن يتم العكس، أحياناً يتحايل الشاعر الذي يكتب نظرية نقدية: يدخل فلاناً أو فلاناً في نوع من تسويات في جوهر ما يريد أن يقول وهو لا يخفى. ما هو

جوهر ما يريد أن يقول أدونيس؟ نحن نعرفه ولو أدخل فيه هنا جبران وهنالك أبو تمام.. إنما جوهر ما يريد أن يقوله هو: «أن الشعر هو ما أكتبه أنا كنص وهذه هي المعادلة». وخالدة السعيد تقول ذلك بحكم ما تعلمه، بحكم كونها ما تعرف. وهذا النقد كله غير بريء.

(الحوادث ١٩٨٩/٣/٣١)
(القبس ١٩٨٩/١/١٦)

مع محمد الغزي

□ كيف تتحدث عن تونس الشاعرة؟

- حين ننظر إلى خريطة الشعر العربي على سبيل المثال نجد أن كل ما هو موجود على الساحة العربية مختزل وموجود بطريقة أو بأخرى في تونس. هناك انعكاسات أدونيس على بعض الشعراء، هناك انعكاسات قصيدة البياض الموجودة في لبنان على بعض الشعراء التونسيين. وهناك من غير شك بقايا الرواد كالبياتي والسياب. إذ نجد بعض الشعراء الذين يكتبون بطريقتهم.

لكن الجديد في نظري هو أن الشعراء عندنا بدأوا يتكاثرون. لقد انغمسوا عميقاً في تراثهم وفي ذات الوقت انفتحوا بطريقة تكاد تكون معرفية على الثقافة الأوروبية. ومن خلال هذا التزاوج بين الثقافة العربية الإسلامية من ناحية وبين التراث الأوروبي من ناحية أخرى، هناك نوع من الشعر جديد بدأ يُكتب في تونس، وهو يمثل إضافة ليست كبيرة، ولكن هناك رؤيا جديدة بدأت تتخمر وتتبلور من خلال ما يُكتب لا في تونس وحدها بل وفي المغرب الأقصى أيضاً. هناك خيط يشدّ، هذا الخيط دقيق لكنه موجود بين الشعر الذي يُكتب الآن في تونس وبين الشعر الذي يُكتب في المغرب. أنت تلاحظ مثلاً أن الشعر التونسي والأدب التونسي والأدب المغربي بصفة عامة، له تعامل مع اللغة العربية غير التعامل الموجود هنا في الشرق. في الشرق هناك من خلخل المؤسسة اللغوية القائمة في لبنان هناك المسيحيون الذين تعاملوا مع اللغة العربية على أساس أنها لغة فحسب. إنها طريقة تعامل حرّ بينما نحن في المغرب ظلت اللغة العربية ممتزجة في أذهاننا بكل ما هو مقدّس. لذلك كان تعاملنا مع اللغة العربية دائماً تعاملاً فيه الكثير من الرهبة والخوف إذا لم أقل فيه الكثير من الرعب. عندما تتعامل مع اللغة العربية، فهناك هذا التراث الكبير الذي تختزنه هذه اللغة ويكون حاضراً في الذهن. ونتيجة لهذه القداسة في تعاملنا مع اللغة، ظهر نقيض في

الأدب التونسي يريد لا أن يزلزل فقط هذه اللغة، بل يريد أن يعيد صياغتها من جديد. لنا تجارب في تونس غريبة أتصور أنه لا يمكن أن نجد لها مثيلاً في أماكن أخرى. مثلاً نجد ظاهرتين اثنتين: هناك ظاهرة المسعدي الذي يكتب بطريقة تذكرنا كثيراً بأبي حيان التوحيدي، «وبالأغاني»، وبهذه الأصناف القديمة في الكتابة. وفي ذات الوقت نجد رجلاً كعز الدين المدني أخذ هذه اللغة التراثية وحاول أن يعيد صياغتها من جديد بطريقة تجعلها لغة أخرى غير اللغة العربية. أخذ التركيب العربي القديم ثم أخذ التركيب المألوف عند السورياليين. الكلمة يخرجها من سياقها ويضعها في سياق آخر والنتيجة أنه أصبح لدينا نص كل كلماته تراثية، لكن الذي يشير إليه هو محاولة القطيعة مع ذلك التراث.

□ إذن لم تعرفوا في تونس فوضى التعامل مع اللغة، ما يسميه البعض تفجير اللغة..

ـ كان تعاملنا مع اللغة العربية في المغرب العربي تعاملاً فيه جانب ديني، فيه جانب قداسة. اللغة العربية إلى حد الآن ما زالت تُعتبر عندنا لغة مقدسة. إن كل ورقة فيها عبارات عربية يجب أن نرفعها من الأرض ونضعها في جيوبنا، لا يجوز أن نلقيها أرضاً. كل ورقة تحمل اسماً عربياً، ولو مكتوباً باللغة الفرنسية، يجب أن نرفعها من الأرض. دائماً هذه اللغة فيها جانب التقديس.

ومن ناحية أخرى هناك هذا الانفتاح على الغرب، وبخاصةٍ عند الجيل الجديد الذي دَرس في الجامعة. وتعرف أن الجامعة التونسية درّسَ فيها الكثير من المفكرين الغربيين الكبار، مثلاً ميشيل فوكو درّس مدة أربع أو خمس سنوات في الجامعة التونسية، هناك ميشليه الذي درّس مدة زمنية طويلة في هذه الجامعة أيضاً وهناك إلى الآن نقّاد فرنسيون وغربيون آخرون يدرّسون فيها.

من خلال هذه الخلفية التراثية التي تسكننا من ناحية، ومن خلال هذا التعامل المتقدم نسبياً مع التراث أو مع الثقافة الفرنسية، بدأت هناك نواة لنوع من الشعر هو في نفس الوقت ضرب في التاريخ، ثم تقدّم هائل إلى الأمام. هو متطرف من الجانبين. أنت تأخذ قصيدة من القصائد التونسية الحديثة فتجد الأسلوب قريباً جداً من أسلوب القرآن. هذا معهود في تونس حتى على مستوى النثر. القصيدة كل أسلوبها تقريباً هو أسلوب قرآن. ستجد كثيراً من القصائد تبدأ هكذا: ألم تر كيف

أن . . وفي نفس الوقت تجد أن العلاقات الموجودة بين الكلمات في هذه القصيدة تذكرنا بأحدث منجزات الشعر الغربي.

هذه بعض الخصوصيات التي يمكن أن تتراكم في يوم من الأيام لكي توجد نوعاً من الشعر الجديد. من غير شك تستطيع أن تقول لي إن أدونيس قد قام بهذه العملية، لكن أقول لك صدّقني أنه لم يكن لأدونيس أي حضور في تونس قبل خمس سنوات تقريباً. بعد ذلك، وخاصة عندما جاء أدونيس عدة مرات إلى تونس، أصبح له وجود. الشعر الغربي يصلنا الآن بطريقة مباشرة إلى تونس. مثلاً سان جون برس قد تُرجم في تونس قبل أن يترجمه سواه، ترجمة القسري وهو أديب مثقف، وقد ترجمه ترجمة جميلة جداً قبل أن يترجمه أدونيس. ترجمه ترجمة قرآنية لستُ أدري إذا كنت قد اطلعت عليها أم لا، وترجمة قرآنية بأتمّ معنى الكلمة. أخذ الصياغات القرآنية كلها وحاول من خلالها أن يركب قصيدة «معالم» لسان جون برس. وتجد من الأدباء الذين ندرسهم في الجامعة، هم أساساً رينه شار الذي يمثل الحداثة الشعرية في فرنسا، وكوكتو وسواهما. هؤلاء جميعاً درسناهم بطريقة مدرسيّة ثم بعد ذلك عندما كتب الجيل الجديد من الشعراء التونسيين، كتبوا من خلال هذه الثقافة الحديثة دون اطّلاع كبير مثلاً على أعمال شاعر مثل أدونيس. صدّقني أنا منذ خمس سنوات لم أكن أعرف أدونيس إلا بالاسم. بعض قصائد قليلة له، وقليلة جداً. ولكن مع ذلك ما وجدناه من علاقات ومن صلات بين ما نكتب وبين ما يكتب أدونيس مدهشة. وجدنا علاقات وصلات لماذا؟ لأن اطّلاعنا المشترك كان في الأدب الفرنسي، أو أن اهتمامنا ببعض الرموز في الأدب الفرنسي كان واحداً. واضح جداً أن أدونيس من الذين استلهموا كثيراً سان جون برس، رينه شار، ميشو، ميشيل ديغي. واضح جداً هذا، وفي وقت من الأوقات الصديق المنصف الوهايبي حاول أن يصنف التأثيرات الواضحة لأدونيس من خلال الأدب الفرنسي. مثلاً يضع مقطعاً من قصيدة فرنسية وفي نفس الوقت يضع قصيدة لأدونيس وتلاحظ أنت لا التشابه بل التطابق. تكاد المسألة تكون مطابقة. تجد الكثير والكثير من هذه الأشياء. مثلاً تفجير الصورة ومحاولة إيجاد علاقات جديدة في اللغة، كل هذا تجده كثيراً عند الشعراء الفرنسيين خاصة. تعرف أن هناك من قال الشعر لا يُكتب بالأفكار وإنما يُكتب بالكلمات.

هذه الأشياء أتصوّر أن المثقف التونسي الجديد تعامل بها مباشرةً مع الثقافة الفرنسية. ولكن أدونيس أصبح الآن معروفاً جداً في تونس. أنا لا أنكر ذلك. لكن

قبل خمس سنوات الحضور الفرنسي كان هو الحضور الكبير، ووجد هناك كثيرون من الشعراء كتبوا بالفرنسية رأساً. هؤلاء كان لهم الفضل في عملية تعريف الشباب التونسي بالحداثة الشعرية في فرنسا. وفي نفس الوقت إن كان هناك حضور كبير للشعر العربي فهو من خلال جماعة الروّاد على الخصوص، أما حضور أدونيس فهو حضور مستحدث في تونس، ولكن بالتأكيد حضور غير عميق.

□ أي شأن تعطيه للشكل في الشعر؟

ـ كتبتُ مؤخراً عن قصيدة النثر بين المشروع والإنجاز. نحن حين نعود إلى هذه البيانات الكثيرة والعديدة التي أصدرها شعراء قصيدة النثر والتي بها يريدون أن يغيروا لا الشعر العربي بل الفكر العربي بل الذائقة العربية في نظرهم ويقولون إن ثقافتنا هي ثقافة فقهية وأصولية تعتمد دائماً في تعاملها مع الأشياء على استحضار الماضي، ذلك الكلام الذي قاله كثيرون، نصل منه إلى نتيجة هي أن قصيدة النثر كما هي موجودة، الآن، وإلى حد الآن، لم تستوعبها الثقافة العربية. هذه القصيدة بقيت على هامش الثقافة العربية. نجد مثلاً شعراء من نوع السياب أو البياتي، كانوا فاعلين داخل الثقافة العربية المعاصرة. أحمد شوقي كان فاعلاً داخل هذه الثقافة العربية. لكن هؤلاء الذين كتبوا قصيدة البياض، أو القصيدة النثرية، إلى حدّ الآن، لا فاعلية لهم. ما هو ثقلهم الفكري داخل الثقافة العربية؟ إنني أتصوّر أن أحلامهم وهواجسهم وأطروحاتهم كانت أكبر بكثير مما قدّموه. صحيح أنك عندما تقرأ بياناً من بياناتهم تقول: فعلاً يجب علينا أن نتجاوز وأن.. تلك الكلمات المعروفة: التجاوز، وتكسير الدائرة وأن نتخطى وأن نوغل في الحداثة. لكن عندما تنظر فيما يكتبون لا تجد شيئاً يذكر.

إنني مع اطلاعي الصغير على الثقافة الغربية أقول: كثيرة هي القصائد التي نستطيع أن نقول إنها مجرد سلخ واستنساخ لما يُكتب في الغرب، ولكن بطريقة مشوّهة. إنني مقتنع أن قصيدة النثر، على الأقل كما كُتبت من قبل الشعراء العرب لم تنخرط بعد في إيقاع الثقافة العربية الحديثة، إنها شيء آخر.

عندما نعود إلى بودلير الذي كتب قصائد نثر، نجد أنه ينظّر لها، لم يتحدث عن أي شيء، لم يصدر أي بيان. ولكن عندما كتب قصائد نثر مقنعة، بسرعة انخرطت هذه القصائد داخل الشعر الفرنسي الجديد، واستوعبها الناس بسهولة.

إن الأطروحات صحيحة، لكن الإنجاز كان فاشلاً.

□ هم منصرفون إلى التنظير كما هم منصرفون إلى الإنتاج الشعري، ولكن إنتاجهم الشعري رديء فعلاً..

- أستطيع أن أقول إن إبداعهم الشعري هو ضرب من التنظير. عندما تقرأ قصائدهم تجدها تطبيقاً لبعض المقولات التنظيرية، وليس هذا شعراً. عندما تطبق في شعرك بعض المقوّلات الفكرية المسبقة لك، لن يكون شعرك شعراً. تصبح العملية «مخبرية» لا شعرية. تجريب للتجريب. لا شعر، لا رؤيا، لا تمثل للأشياء، للإنسان.

لماذا أنا أتخذ الغرب كمرجع في هذا الحديث، لأن هؤلاء الذين يكتبون قصيدة النثر يستندون إلى التجربة الغربية. أقول لك إن الشعراء الغربيين الكبار المعاصرين يستخدمون عدة أساليب وليس أسلوباً واحداً. عندما يكتبون في أسلوب لا يلغون الأساليب الأخرى. نحن ليس لدينا هذه الطريقة. عندما أكتب أنا قصيدة النثر فأنا ألغي بطريقة مباشرة كل الأنماط الشعرية الأخرى. بينما نجد مثلاً سان جون برس، شاعر الحداثة الفرنسية، يكتب على الإيقاع الإسكندراني الذي هو إيقاع موغل في القدم، بل القادم من العهد اليوناني أو اللاتيني. نجد مثلاً رينيه شار، وهو شاعر حداثة كبير، يكتب ما يسمى عندنا بالقصيدة العمودية. الأبيات الشعرية الواضحة، القديمة، يكتب بها، ولكن من خلال أحداث الرؤى الشعرية.

أما شعراء قصيدة النثر عندنا فإنهم عندما كتبوا قصيدتهم ألغوا التراث العربي القديم بدعوى أنهم كانوا داخل بوتقة فكرية ضيّقة ولم يستطيعوا أن يؤسسوا ذائقة جديدة. إلى آخر هذا الكلام الذي نسمعه والذي لا يثير سوى السخرية.

هناك كاتبة فرنسية تقول: القصيدة تخلق أسلوبها كما يخلق النهر مجراه. أما أن تبدأ أنت بالأسلوب ثم بعد ذلك تحشوه بالقصيدة فهذا لا يعني شيئاً.

□ ومقولة «تفجير اللغة» ماذا كان صداها في تونس؟

- النقد الغربي، ومنذ بداية القرن العشرين، فهم اللعبة الشعرية فقال، كما قال مالارميه، إن الشعر لا يُكتب بالعواطف ولا يُكتب بالأفكار، ولا بالنوايا الحسنة. كثيرون هم الذين يحملون نوايا حسنة ومع ذلك كتبوا قصائد رديئة. الشاعر هو الذي يتفطن إلى العلاقات الجديدة التي يمكن أن تحدث انعكاسات نفسية وجمالية ووجدانية

عـلى القارىء. فيـمَ تتمثل هـذه اللعبة؟ في أن يعيـد الإنسان تـركيب اللغة عـلى نحو جديد. ويشبه بعضهم ذلك تشبيهاً طريفاً فيقول: إن الكلمة إذا وضعتها قـرب كلمة أخرى فكأنك ضربت حجراً بحجر فأوقدت ناراً.

ليس هذا كله جديداً. أنت تجد مثله في شعرنا القديم. هناك الكثـيرون الذين نفطنوا إلى هذه الخاصية في الشعر التي تعتمد أساسـاً على إعـادة تركيب اللغـة وإعادة إيجاد علاقـات جديـدة داخل اللغـة. ولا يعني هذا تفجـير اللغة، بمعنى تفجـير النحو والصرف. وإنما إعادة صياغة صور جديـدة، تلك الصور الجـديدة سـوف تخلق رؤى جديدة. ويقولون إن الإنسان عندما يعيد تركيب اللغة عـلى هذا النحـو فإنـه في نفس الوقت يعيد تركيب الفكر لأننا نتكلم باللغة ومن خلال اللغة. فحين تقـدم لي قصيدة فيها العلائق جديدة وفيها الفوارق جديدة، بـدون أن تشعر أنت تـركب نظرة جـديدة للعالم والأشياء. وهذه التجربة بدأوها في بداية القرن العشرين، وقد ازدادات إيغالاً على يـد السوريـاليـين الذين وصلوا إلى حـد أنهم يأخـذون الكلمات فيضعونها في قبعـة ثم يخضّون تلك الكلمات ويركّبون الواحـدة قرب الأخـرى، فإذا بـالقصيدة تصبـح عبارة عن دهشة متواصلة. تصبح القصيدة عبارةً عن انشداه متواصل، وهذا ما يـريدون أن يفعلوه. أي أن تقف دائماً في دهشة أمام العالم. القصيدة دائماً تفاجئك، وهـذه هي في نظرهم رسالة الشاعـر. الدهشـة عندهم هي أول المعـرفة. أن تـدهش فذلـك هو الشعر.

□ أي تأثير كان للشعر اللبناني الحديث على حركة الشعر في تونس؟

ـ نحن كنا نتصور أن أدونيس هو الممثل للشعر اللبناني. هـذا ما تصـوّره الكثير من المثقفين عندنا. وربماكان ذلك عائداً لجهلنا بجنسيته الأصلية وكونه طارئـاً عليكم. وربمـا لأنه كـان ينشر في بيروت، وفيهـا يقيم. فعنـدمـا جـاء بعـد ذلـك أنسي الحـاج وقصائده وقصائد سواه، تعامل معها المثقفون على أنها تنـويعات عـلى قصيدة أدونيس الكبرى. لم نكن نفرّق تفريقاً جازماً وحاسماً بين الظاهرة الأدونيسية وبين بقية الأدباء والشعراء الذين خرجوا من مجلة (شعـر) لأن الرؤيـا واحدة تقـريباً وهي محـاولة كتـابة قصيدة جديدة خارج الذائقة السائدة.

لا شـك هناك فـروقات شتى بـين كل هؤلاء، لكنـه، بصفة عـامـة، نفس العـالم الشعري الذي يتحرك فيه الجماعة.

المرحلة الرمزية التي مرّت بها القصيدة اللبنانية والغربية لم تعرفها تونس. الغريب في تونس هو أنه قبل الشابي لم يكن هناك بالفعل شاعر في تونس. وما بعد الشابي كان هناك فراغ مهول. وأستطيع أن أقول إن هذا الفراغ بدأ مع السبعينات ينحسر. كأن التربة التونسية غير شعرية إلى حد أن هناك أديباً عربياً كبيراً هو الأستاذ خليفة التليسي يشرّع لهذه الظاهرة، ظاهرة غياب الشعر عن المغرب العربي. نظرية الأستاذ التليسي تقول إننا لو عدنا إلى التاريخ لوجدنا أن المشرق العربي هو الذي يبدع وأن المغرب العربي هو الذي ينظّر. عملية التنظير هي عملية مغربية بالأساس. فنحن حين نعود إلى التراث نجد ابن رشيق، نجد ابن رشد، نجد ابن خلدون. فحضور المغرب العربي في الثقافة العربية كان عن طريق التفكير والفلسفة والفقه والنقد، بينما كان المشرق العربي يبدع من خلال شعراء عظام مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وسواهما.

ويصل الأستاذ خليفة التليسي إلى نتيجة مفادها أن أوّل من أسكن الشعر منطقة المغرب العربي هو أبو القاسم الشابي. منذ بداية الفتح إلى أبي القاسم الشابي لا نجد سوى صور باهتة من شعراء كبار مشارقة. فابن زيدون يعتبر نفسه «بحتري» المغرب، ابن هاني يعتبر نفسه «متنبي» المغرب. تجد كل شاعر من الشعراء المغاربة يريد أن يتشبه بشاعر موجود في المشرق العربي.

ولكن على مستوى التفكير، على مستوى الفلسفة والفقه والنقد، هناك رموز واضحة كابن خلدون وابن رشد وابن طفيل. وابن رشيق في النقد الأدبي.

ويواصل الأستاذ التليسي هذا التفكير فيقول إننا إلى الآن نلاحظ غلبة التفكير في منطقة المغرب العربي على مستوى الثقافة العربية أكثر من الإبداع. فنحن عندما نقوم بإحصائية أو بمقابلة بين كتب النقد وبين كتب الشعر، لا نجد أي علاقة. نكتب النقد والكتب المترجمة، الفكرية والفلسفية، هي أضعاف أضعاف ما يُنشر من شعر أو قصة أو رواية، كأن هناك نوعاً من تقسيم العمل داخل الثقافة العربية. وقد تكوّن هذا منذ القديم وما زال متواصلاً بطريقة أو بأخرى.

□ هل للتراث الشعري العربي حضور في شعرك؟

ـ يقولون إن هناك حضوراً كبيراً للصوفية في تجربتي الشعرية. وبصراحة، إنني اهتممت بالأدب الصوفي، لكن ليس فقط لأسباب ثقافية بل ربما لأسباب منها وجودي

في مدينة القيروان التي هي مدينة تراثية خارجة من كتب التاريخ، بأسواقها العتيقة، بهندستها، بجوامعها المئة، بعمارها. إنها مدينة صغيرة فيها مئة جامع. ثم إنه وجد في القيروان في القرن الثاني إمام يُسمّى سحنون نشر المذهب المالكي في كل المغرب العربي.

كان هذا الرجل قد أعطى نصاً للنُعاة، حتى إذا مات إنسان يقوم هذا الناعي بجولة في المدينة ويلقي هذا النص. هذا النص منذ القرن الثاني إلى هذه اللحظة ما زال النعاة يردّدونه عندنا بنفس الطريقة وبنفس اللهجة التي كان يُردّد بها قبل ألف ومائتي سنة.

هذا الحضور التراثي قد يكون هو الذي جعل قصائدي ملونة بهذه النزعة الصوفية.

ثم إن اهتمامي بالأدب الغربي قد يكون ترك أثراً واضحاً على قصائدي، فتجد مثلاً هذا النزوع نحو جعل القصيدة تحيل على ذاتها أكثر مما تحيل على العالم الخارجي، بمعنى أن القصيدة هي نفسها تصبح عالماً مغلقاً، واقعاً جديداً داخل هذا الواقع الذي نعيشه. لماذا؟ عندما تؤسّس أنت لغة جديدة، عندما تكتب اللغة على نحو مستحدث، تخلق علاقات جديدة داخلها، فإنك في نفس الوقت تعيد صياغة هذا الفكر الذي يستعمل اللغة.

هناك هذا الهاجس، هاجس كتابة قصيدة تحيل على مفرداتها، تحيل على ذاتها، أكثر مما تحيل على العالم الخارجي، فهي تصبح إيقاعاً داخل إيقاعات الحياة. وليس معنى هذا أنها منفصلة انفصالاً كاملاً؛ ليس هنالك انفصال، لكن هي محاولة تأسيس قصيدة جديدة تصبح فيها اللغة هدفاً بذاتها، أكثر من أنها تصبح طريقة توصيل وإبلاغ كما هو الحال في النص النثري.

□ **كيف تنظر إلى ظاهرة التنظير المستشرية الآن لدى بعض الشعراء؟**

ـ ليس هناك توزيع مهام داخل الثقافة العربية. فالشاعر ينظّر لنفسه. بعد ذلك يكتب، أو يكتب وبعد ذلك ينظّر لما كتبه. وهذه مسألة خطيرة جداً لماذا؟ لأنه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يكون الشاعر هو الصوت والصدى، الصورة والمرآة. وهذا في نظري له مؤدى واحد هو أن الشاعر يريد أن يوجد لنفسه شرعية من خلال هذا التنظير. اترك الآخرين ينظّرون لك. في غياب الآخرين هؤلاء، وفي غياب النقد

الـذي يرتبط بنـظري بوجـود الفلسفة، لأن النقـد لا يمكن أن نفصله عن التصـورات الفلسفية. في غياب تصورات فلسفية عربية جديدة، هناك هذا الغياب الكبير للنقـد. إن النقاد الكبار الذين تحدثت عنهم: النهويهي، إحسان عبـاس، وأقرانهما، استـوعبوا على الأقل نظريات فلسفية غربيـة، ومن خلالهـا نظروا إلى تـراثنا العـربي في وقت كانت الثقافة العربية تحاول فيه أن تستنبط أساليب جديدة مستلهمة من الغـرب. لكن ما نـراه الآن هو أن الشعر العـربي يخوض في مشـاكل هي من الأسـاس خاطئة، من نوع هـذه الثنائية: «حداثة ـ تراث» التي لا يتحدث عنهـا أحد في الثقـافة الغـربية. ويصبـح هناك نوع من الفوضى الفكرية كالتي نراها على المستوى النقدي.

وأعود فأقول إنه ما لم يكن لنا تصوّر فلسفي عربي واضـح، فإن هـذه المشاكـل المغلوطـة والمصطنعـة ستظل قـائمة: بنيـوية وهيكليـة من جهة، ثم المـدارس الأخرى كالمدرسـة الاجتماعيـة. هناك آخـرون يقولـون إن هذه كلهـا غير صحيحـة ويأخـذون بمدرسة بـارت التي تقول إن الكتـابة هي ضرب من القـراءة، وأن القراءة هي ضرب من الكتابة، والتي فيها خرجت قصيدة البياض التي تعتبر الصمت، هو أنك عندمـا لا تكتب فإنك تركت المجال للقارىء حتى يكتب.. هذه اللخبطات كلها هي عبارة عن فقاقيع هواء، ولا يُعتدّ بها في النهاية.. انظر إلى هذا التنظير لقصيدة البياض بالطريقة التي نراها..

محمد الفيتوري

□ المستشرقة البلغارية بتكوفا تقول إنها تخشى عليك بعد أن نلت جائزة صدام حسين للآداب أن يحل بك ما حل بشاعر بلغاري أخذ أيضاً جائزة. كان هذا الشاعر يكتب بريشة البطة كلاماً ذهبياً فلما أخذ القلم المذهب «تبطبط»..

ـ بالنسبة لي، ليس لي أية علاقة بمثل هذا النموذج، فالجائزة لم تكن هدفي قط. إنني أكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن، أستغرق فيه، أدفع ثمن ما أعاني، أعيش، اضطرب في مختلف أقطار العالم، أحب، أكره، إلى غير ذلك من التجارب. أمارس الأشكال التجريبية المختلفة، وأمارس الأعمال المتناقضة أيضاً. غير أنني إذا كنت أحرص على هدفٍ، على قيمةٍ، على مثل أعلى، على طريق دفعت بي الأقدار فيه، فهو طريق الشعر.

لم أكن أستهدف مادةً، لم أكن استهدف شهرةً، لم أكن أستهدف مالاً. لم أكن أستهدف أيضاً وضعاً اجتماعياً. لم أكن أستهدف أيضاً الاقتراب من مسؤولٍ، من مُعْطٍ، من شخصٍ ذي سلطة. كنتُ وكان الشعر أبداً وسيلتي وهدفي. غايتي وطموحي أن أقولَ شيئاً ما يبقى للآخرين. كانت في ذهني وفي مخيلتي دائماً نماذج لشعراء كبار في التاريخ، حاولت على قصر قامتي أن أتطاول لأتساوى معهم في العطاء. هم كثيرون لا أستطيع أن أعدّدهم، ولا أستطيع إلاّ أن أُومىء إليهم من بعيد، وهم نماذج ترفض أن أكون نقيضاً لمواقفهم ولمعطياتهم. في شعرنا العربي كثيرون من المداحين، وكثيرون من المستجدين أيضاً، وكثيرون من المتمردين الساخطين. أنا أطمح إلى أن أنتمي إلى هؤلاء الآخرين الذين أشرتُ إليهم. لذلك أستطيع أن أؤكد ما سبق أن أشرتُ إليه الآن وهو أن الجائزة لم تكن قط هدفي، ولم تكن ضمن مخططاتي، ولم تكن أيضاً في أحلامي.

الشيء الذي أحب أن لا أهمله الآن هو أنني، ومنذ بداياتي الشعرية، (تقريباً

بعيد الحرب العالمية الثانيةوكنت في مدينة الإسكندرية وكان معي أصدقـائي منهم أخي محيي الدين فارس في الرضاعة، وأخي في الدم وأخي في الحياة نفسها وهو يعلم أنني لا أكذب في هذا الذي أقوله)، كنت منذ تلك الأيام وأنا طفـل أحفظ القرآن وأتحـرّك في شوارع الإسكندرية، وأدبّ في أزقتها ونـواحيها وأنـا أتأمـل الأشياء من حـولي من شاطىء البحر إلى طرقات الإسكندرية المنسية إلى أزقتها الضيقـة المتربـة. خلال ذلـك كله كـان هناك هـدف واحد هـو أن يكون محمـد الفيتـوري شيئاً مـا في حيـاة الشعـر. أذكـر، ونحن طلبة، وأنا ما زلت في مـدينة الإسكنـدرية سنـة ١٩٤٧، أنني قـرأت في صحيفة الزمان التي كان يصدرها ادغار جلاد باشا، عن مسـابقة أدبية. وكنت حينذاك ما زلت طالبـاً في السنة الأولى في المعهـد الثانـوي بالإسكنـدرية، لـذّ لي أن أتقدم إلى الجائزة. وتقدمت إليها مـع صبية آخـرين في العمر وفي الشعـر وهكذا ظهـرت النتيجة وكانت لجنة التحكيم مكونة من الشاعر محمـد الأسمر والشـاعر مصـطفى بهجت بدوي وآخرين. وتقدّم شعراء كثيرون وأنا أحدهم وظهـرت النتيجة فـإذا بي الفائـز الثالث. كان الأول اسمه رابـح لطفي جمعـة وأعتقد أنـه الآن يعمل في القضـاء، والثاني كـان اسمه إبراهيم عبد الحميد عيسى وأعتقد أنه يعمل في الشركات، وأنا الثالث.

الآن أتذكر هذه الحادثة، أو هذه الجائزة، أو هـذه المناسبـة، لأقول إنني عنـدما تقـدّمت إلى تلك الجائـزة في ذلك العـام البعيد الـذي يفصل بيني وبينـه الآن حـوالي أربعين عاماً، أجد أن الطفولة فقط هي التي دفعتني لأن أتقدم إلى الجائزة.

الآن وأنـا في قمة (لا أريـد أن أقول الشيخـوخة) بـل العمر، أجـد نفسي وقـد تُوّجت وقد كُرّمت بحقّ بالجائزة ذات القيمة، ذات الجدوى، ذات الأهمية التاريخيـة، ذات المكانة الاجتماعية والأدبية في حياتنـا الأدبية، جـائزة صـدام حسين، الآن أتـذكر ذلـك الولـد الصغير الفـرح بالـدريهمات القليلة التي حصـل عليها، وأيضـاً بالجـائـزة المحدودة حنيذاك. اختلف الموقف واختلف الشاعر واختلفت أيضاً المعطيات. لـذلك أحب أن أقول إنه حتى هذه الجائـزة الثمينة ذات القيمـة التاريخيـة، لم أكن أسعى إليها، ولكني فخـور بهـا وسـأظل بكـل تأكيـد أحمل مشـاعر المـودة والثناء والتقـديـر للجـائـزة وللرجل الذي حملت اسمه السيد الرئيس القائد صدّام حسين.

□ ولـدت في السودان ونشـأت ودرست في مصر وعشت بعـد ذلـك في لبنـان

والسودان والشام والجماهيرية والمغرب، وها أنت تُكَرَّم الآن في العراق. ما الذي توحيه لك هذه السيرة «القومية»؟

ـ لا أكتمك أنني لا أستغرب موقفي الآن في بغداد، ولا حتى قصة تكريمي في بغداد، ولا حتى التجارب العديدة التي مررت بها في مختلف البقاع، أو في عواصم المساحة أو الخارطة العربية. لا أشعر باستغراب ولا بغربة، ولا أشعر بضيق بأنني في منفى كما يدّعي بعض الشعراء. لذلك فإنني لست في الوطن الذي ولدت فيه لكن تتساوى عندي أنا كل الرايات المرتفعة على الساحة العربية، وكل المثل المحفورة على حيطانها، وكل الشعارات التي يتكلمها الآخرون سواء كانوا في السلطة أو خارجها. أنا أشعر أنني أتحرّك في أرض عربية واحدة، وأنني لا أنتقل إلى مكان بعيد، وأنني لا ألتقي بوجوه غريبة، وأن رئتيّ لا تتنفسان إلا هواءً واحداً هو هذه الحضارة العربية التاريخية الممتدة طوال التاريخ وأنا نبتة تنتمي إلى هذا المناخ ليس أكثر.

لذلك فإن تجربتي الممتدة في مختلف البقاع العربية في مختلف الساحات شيء طبيعي، ولا تؤلمني على الأطلاق ولا تشعرني بالمضض ولا تشعرني بالغربة، فقط تعمّق إحساساتي بالواقع وتؤكد ما أنا مؤمن به وهو وحدة هذه الأرض، ووحدة هذه الأمة، ووحدة تاريخها، ووحدة نضالاتها. .

□ وهل تدعو الشعراء لمثل هذه السيرة القومية والخط القومي؟

ـ لا أستطيع أن أخطط لكل شاعر، أو للشعر عامة، طريقاً يمشي فيه الشاعر أو الشعراء. لكل شاعر هدفه، ولكل شاعر أسلوبه، ولكل شاعر أيضاً طريقه المرسوم، أو على الأقل رؤياه التي سوف يظل مستضيئاً بها إلى أقصى مدى.

بالنسبة لي أنا أتطلع إلى الماضي لأجد نماذج في تاريخ الشعر العربي، في حياتنا الحضارية الأدبية العربية المختلفة، نماذج مختلفة تعددت أدوارها وتنوعت أشكال مواقفها وتأثرت بظروفها سلباً أو إيجاباً. الذي انهزم والذي قاوم، الذي سُجن والذي اضطُهد، والذي عُذب، والذي سقط تحت السياط، والذي استمرّ إلى آخر الطريق، والذي حقّق أيضاً أهدافه كيفما كانت.

أيضاً في هذه المرحلة التي نعيشها لا أستطيع أن أقول للشاعر الفلاني أن يفعل كذا أو كذا. تعاملي أنا مع هذا الواقع ربما اتسم ببعض المرونة في بعض المواقف. كنت فيما مضى أتعامل بشيء من العنف والقسوة وردّ الفعل الجلف والغليظ. ربما

تعرّضت بسبب ذلك فيما مضى لمواقف استفزازية، ولاضطهادات نفسية وجسدية ثم انتهى ذلك الأسلوب من عمري. لا أقول الآن إنني رُوّضتُ أو دُجّنتُ أو هرمتُ، بل أقول إنني بدأت أرى الأمور وهي حقيقية، بدأت أغوص بالفعل في كيفية التعامل مع الآخرين وإن كنت أتصوّر في وقت من الأوقات أنني على صواب. كنت فيما مضى اصطدم بالآخر باعتبار أنه على خطأ. الآن افترض قدراً من الصحة في موقف الشخص الآخر، وافترض قدراً من الدفاع عن النفس أيضاً وعن الوجود. وهذا من حقنا ككائنات بشرية تعيش على مساحة ضيقة هي الكرة الأرضية من هذا العالم.

ولذلك لم يعد عندي الأنانية المجوفة التي تجعلني أملأ مساحة هذا الكون وحدي وهماً وبهتاناً، وإنما أنا كائن بسيط ضمن ملايين الكائنات التي تتحرّك أو تطير أو تزحف فوق هذه الساحة الأرضية. لذلك أدع الأمور الآن تتفتح، وأحسّ أن دوري كشاعر هو ما أقوله لك. وأيضاً أدع الأشياء الجامدة والملتصقة والحائطية التي أتحرك خلالها في ممرات هذا الزمان الصعب، أدعها تأخذ دورتها وتنضج خلال اصطدامها بالحياة نفسها وتفاعلات الأحداث من حولي. أما أنا فدائماً لن يكون لي دور الذي يطلي الجدران الهرمة والصدئة بطلاءٍ ملون، ولكن دور الذي يحاول أن يقول هناك ثقبٌ ما في مكانٍ ما، هناك نقصٌ ما في وجه ما، هناك إرادة ما يجب على هذا الجيل أن يستضيء بها لكي يخرج من هذا المأزق التاريخي الذي نعانيه.

إذن دوري كشاعر هو دور الإصبع التي تومىء، اليد التي تشير، الكلمة التي تحاول أن تقول شيئاً تؤمن به ويؤمن به صاحبها. وسأحرص ـ وتأكد تماماً ـ على ألا أخون هذا الموقف بانعطاف من أجل مصلحة، أو بانحراف من أجل هدف غير شريف.

□ بعض الشعراء الذين كُرّموا قبلك جاء تكريم الآخرين لهم في وقت كانت نار الشعر قد خمدت فيهم. الأخطل الصغير كُرّم في وقت لم يعد يستطيع فيه أن يؤلف البيت والبيتين. أمين نخلة نووا تكريمه.. وهو في حال شعرية أشد بؤساً.. هل تشعر أن نار الشعر ما زالت مستعرة فيك. وأنت في سنك الحالي؟

ـ في الحقيقة أن هذا السؤال يهمني على المستوى الشخصي لأنه يفجّر فيّ كل مشاعري التي يُخيّل للآخرين أنها ماتت فيّ بينما هي كامنة في مكانٍ ما مني.

في سنة ١٩٥٥ قبيل عودتي للسودان (أنا عدت للسودان سنة ١٩٥٨ في نوفمبر

وكان انقلاب عبود في الطريق) في تلك الفترة وكنت ما أزال في ريّق العمر، وكنت ما أزال خارجاً من مدينة الإسكندرية حيث نشأت وتربّيت، منطلقاً إلى القاهرة لأبدأ فيها حياتي الجامعية (نهايات الثانوي وبدايات الجامعي في القاهرة)، حينذاك كان محمد الفيتوري الولد الصغير الأسمر القصير، التعب المضطرب الخائف الوجس المتوجس المارّ برجلين قلقتين وعينين مضطربتين، وخلال شوارع عالم القاهرة، كان هناك شاعر بارز حينذاك على المستوى الخلقي والاجتماعي هو الشاعر محمد فهمي. كنت أنا النقيض لمحمد فهمي. كان هو طويل القامة ووسيماً كأمير روماني يلبس «بابيون» وجاكيت أبيض وبنطلوناً أسود. ملك يتحرك في شوارع القاهرة. أتذكر الآن بالضبط وكان ذلك في بدايات الخمسينات، من عام ١٩٥١ إلى ١٩٥٦. في شارع سليمان في شارع طلعت حرب، في شارع قصر النيل، في قلب مدينة القاهرة في أكبر مقاهيها، مقهى غروبي، ملبّس، محمد علي، الأميركين.. وكان هذا الرجل يحسّ في داخلي أنني أنطوي على موهبة شعرية لا ينطوي هو عليها. وكان منصفاً للآخرين. وكان يحمل لي قدراً كبيراً من المحبة وأنا أتمنى الآن أن يكون صحيح البدن وألّا يكون قد غادرنا. كان يأخذني ويمشي بي في تلك الشوارع. أنا طالب فقير كما قلت لك، فيّ تلك الصفات المتنافية مع هذا الوضع البورجوازي الأرستقراطي الذي كانت تموج به القاهرة قبل ثورة ٢٣ يولية. وأنا أمشي، في هذه الحالة الداخلية من الاضطراب والخشية، يراني الآخرون فيتصورون أنني قوي الشخصية، قوي بخطواتي الثابتة، بينما كنت داخلياً أكاد أسقط من الإغماء. وأمشي معه في هذه الشوارع مضطراً لأنه صديقي وأنا لا أريد أن أُظهر له ضعفي.

كان هو النقيض لي كما قلت لك. ذات مرّة كان يخيل إليّ أن الناس الذين يمشون في شوارع القاهرة يزدروني. هو كان يخيّل إليّ أنهم يرون صبياً لا يعرف الحياة. في تلك الأيام، ذات يوم وقفتُ من محمد فهمي موقف المعترف. قلت له: أستاذ محمد، أرجوك أن تفسّر لي هذا الإحساس. قال لي: ماذا؟ قلت له: إنني أشعر بنقص في تركيبي وفي شخصيتي. إنني أشعر برعبٍ من العالم.. أذكر جيّداً أنه ضغط على كتفي بأبوّة وحنوّ كبيرين وقال لي: إيّاك أن تغادر هذا الإحساس، هذا هو شعرك.. وقبّلني بحنوّ..

عند ذاك تماسكت وكنت كلّما أضطربت قدماي أذكر شيئين: أذكر كلمة محمد

فهمي فأتماسك، وأذكر آية وردت في القرآن الكريم: ﴿وإن يكادوا ليزلقونك بأبصارهم لولا أن ثبّتناك﴾ . .

وتوكأت على قدمّي منذ ذلك الحين، وكنت في ذلك الوقت لم أتجاوز العشرين وربما أقل. الآن وقد تجاوزت الأربعين وربما أكثر (يضحك) . . أؤكد أن ذلك الطفل الصبي المضطرب المتوحش القادم إلى هذا العالم بعيون محدّقة مذعوراً وقاسياً في نفس الوقت، أنا ذلك الطفل الآن. لم يتغيّر شيء ما فيّ رغم تغيّر أوضاعي وظروفي وشخصيتي التي نضجت في التجربة وفي الحياة وفي الشعر أيضاً. ورغم حتى المكانة الاجتماعية التي قد تكون توفرت لي في هذه المرحلة. لكن محمد الفيتوري طفل حواري الإسكندرية وأزقتها وشوارعها المضيئة ومراياها الفاقعة، وخطواته المضطربة وانعكاسات ظله القصير عليها ورعب عينيه وضغوط أنفاس الآخرين عليه، كل تلك اللحظات ما زلت أعايشها وتعايشني. لم يغادرني منها شيء ولم أغادر منها. ولعلها هي التي ـ كما قال الشاعر محمد فهمي ـ هي التي تضيء نجماً ما في حياتي وفي رؤياي، وتضيء لي الطريق أن أشعر بغربتي وأن أشعر بضآلة حجمي، وأن أشعر أيضاً بضرورة استمرارية سيري رغم كل العوائق. كل المصائب وكل العقبات.

هناك أبيات كتبتها لرصد أحاسيسي وانفعالاتي وحالاتي الاجتماعية حينذاك هي:

فقير أجل ودميم دميم
بلون الشتاء بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه الهموم
فيحمل أحزانه في جمود
ويحضن آلامَهُ في وجوم
ولكنه أبدا حالم
وفي قلبه يقظات النجوم
فقير فوجهٌ كأني به
دخان تكثف ثم التحمْ
وعينان فيه كأرجوحتين
مثقّلتين بريح الألمْ

وأنفٌ تحدّر ثم ارتمى
فبان كمقبرة لم تتم
ومن تحتها شفة ضخمة
بدائية قلما تبتسم . .

□ **هل كتبت عن «الانتفاضة»؟ ما رأيك بما قيل فيها من قصائد؟**

ـ الذي قرأته الجيد منه قليل، والصادق منه أقل، والإبداعي منه يكاد لا يُرى. ربما هناك نتف إبداعية قليلة. هناك شعراء كتبوا في الانتفاضة مطولات، ولكني لم أرَ فيها شعراً، ولا أرى فيها إبداعاً، أرى فيها تكراراً لمواقف سابقة، واستعادة لبطولاتهم وقواميسهم ورؤياهم وأحاسيسهم. الانتفاضة ظاهرة إبداعية في الثورة. تجذير في حقل العمل التاريخي من أجل تغيير واقع متبلد، ومع ذلك لم تستطع هذه الانتفاضة أن تحفر حقيقتها في نفوس الكثير من الشعراء الذين كتبوا عنها. كتب هؤلاء عن أطفال يرمون بالحجارة، وكتبوا كأنما عن مظاهرة في أحد شوارع العالم العربي، وهي ليست مظاهرة ولا مجرد تحرك عفوي. إنها تيار تحتي كان يتفاعل منذ سنين، منذ عام ١٩٤٨ في نفوس أهل الأرض المحتلة، في نفوس الأجيال المتلاحقة من أجل أن ينفجر هذا الانفجار الكبير الذي يحدث الآن، رغم سواد المرحلة وقتامة الواقع، ورغم المدافع المصوّبة إلى صدورهم والترسانة الضخمة من العدو الصهيوني. رغم كل هذا استطاع هؤلاء الأطفال الصغار الذين يكاد لا يتجاوز عمر أحدهم الخمسة عشر عاماً أن يفرضوا أنفسهم على التاريخ وعلى واقع الاحتلال وعلى كل شيء.

صورتان أثّرتا فيّ: صورة طفل فلسطيني عمره ثماني سنوات فقط يمسك بحجر ويرمي الشرطي الإسرائيلي. بكيت يومها وأحسست أن هذا الطفل كأنه يقول: يا فلسطين يا أمّي، وهو ماضٍ إلى الموت ربما. صورة ثانية هي صورة الصهاينة الأربعة المسلحين الذين أخذوا شابين فلسطينيين إلى بعيد وظلّوا يكسّرون أصابعهما. كنت في أوروبا حينذاك، عندما جاءت هاتان الصورتان وُزّعتا على أجهزة الإعلام وأبكتا الكثيرين. أظهرتا ووضحتا بشاعة العدوان الإسرائيلي والقمع الإسرائيلي وفضحتا الأكاذيب والقيم الإسرائيلية.

الذي أريد أن أخلص إليه هو أن كل هذه المواقف التاريخية والتضحيات العظيمة التي أبداها هؤلاء الأطفال الصغار لم تستطع أن تنعكس على أشعارنا مع

الأسف الشديد، ولم تنعكس حتى على مواقفنا كناس يدّعـون أنهم يعبرون عن وجدان هذه المرحلة.

لا أريد أن أمجد ما كتبته، لكني أقول إنني عندما كتبت لم أرَ في أطفال فلسـطين أطفالاً، المسألة ليست مسألة عمر وليست تقييماً بالسنوات. رأيت فيهم رجالاً يولدون، أطفالاً يولدون رجالاً. كتبت قصيدة قلت فيها:

ليس طفلاً وحجارة
ذلك الخارج من أزمنة الموتى إلهيّ الإشارة
ليس شمساً من نحاس ورماد
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس محلّى بالسواد
إنه طقس حضارة
إنه إيقاع شعب وبلاد
إنه العصر يغطّي عريه في ظل موسيقى الحداد
ليس طفلاً وحجارة
ليس طفلاً وتمائم
ذلك الخارج من قبعة الحاخام
من قوس الهزائم
إنه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم
إنه التاريخ مسقوفاً بأزهار الجماجم
إنه روح فلسطين المقاوم
إنه الحق الذي لم يخن الحق وخانته الطرابيش وخانته العمائم
إنه الأرض التي لم تخن الأرض وخانتها الحكومات وخانتها المحاكم..

أنت ترى هنا رؤيا غير تلك التي كتب في ضوئها جميع هؤلاء الذين كتبـوا شعراً لأطفال الحجارة..

□وشروط كتـابة القصيـدة القومية؟ ألا تفترض هـذه الكتابـة تجربـة وجدانيـة وشخصية ذات شأن؟

ـ هذا هو الموضوع. كثيرون من الشعراء، وهـذا ينعكس على بعض من أشرنـا إليهم، يكتبون عن مواقف وقضايا كبيرة، وتظاهـرات إنسانيـة وبطوليـة مثل التحـرك

العظيم في الأرض الفلسطينية الآن، وكأنهم يكتبون عن موضوعات إنشائية، كأنهم طلبة مدارس ثانوية يذهبون إلى صفوفهم ويكتبون موضوعاً في فلسطين وانتفاضتها. وهذا يعني أن هناك فراغاً من الإحساس الحقيقي. ما بيننا وبين فلسطين ليس قضية تعاطف. نحن لسنا أنصاراً لفلسطين، هذه أرضنا، هذه قضيتنا، وأبطال الأرض المحتلة هم أبناؤنا. إنها ليست قضية تعاطف. عندما نكتب عن فلسطين، يجب أن نكتب من واقع تجربتنا، من واقع الإحساس الحقيقي بالمعاناة، بالاضطهاد، وبالقهر، وبالحلم نحو تحقيق الانتصار لهذا البطل الفلسطيني الصغير الذي أنا أثق بأنه لن ينهزم. عقيدتي أن هذه الانتفاضة لن تنهزم على الإطلاق. الذي يحدث شيء مذهل وعظيم..

□ كيف يتعامل الشاعر مع الواقع المتردي في أمّته؟ يهجوه ويهجو أمته معاً، على نحو ما فعل بعض الشعراء؟ أم يفعل شيئاً آخر؟ هل تهجو الواقع العربي والتاريخ العربي أم توظفهما في مشروع أو رؤيا للنهوض والتقدم؟

ـ لكل شاعر أسلوبه ومنافذه إلى القضايا التي يتناولها. هؤلاء الذين أشرت أنت إليهم يريدون أن يغطّوا ضعفهم وسلبيتهم بموقف شتائمي لأنظمة معينة، أو لشعب أو لتاريخ في حالات العمى. قد يصاب بعضهم بحالة من حالات العمى فيبدأ في إسقاط ألفاظه المجوجة على واقع بكامله دون أن يميز بين السلبي والإيجابي، بين الحقيقي والزائف، بين النضالي والانهزامي. أنا لا أتكلم عن هؤلاء الشعراء أنا أقول إن هناك كيفيات مختلفة في ولوج كل شاعر نحو تجربته ونحو الفكرة التي يريد أن يعبّر عنها.

عموماً، إن اللجوء إلى مثل هذه الإسقاطات الجوفاء من كلمات وألفاظ ومعارك وهمية يصفها شاعر ما، أو أخطاء يسقطها على جيل بكامله، هو نوع من الخيانة للكلمة والخيانة للإنسان والخيانة للتاريخ نفسه. وفي تقديري أن هذه المواقف تعني في نفس الوقت إفلاس هذا الشاعر، وتعني إفلاسه في حالات السلامة، وتعني بالحتم اغترابه وتبنيه لقضايا ليس هو المدافع الحقيقي عنها. ومحاولته لطمس حقائق باسم الدفاع عن ثورة أو قيم.

في النهاية تتكشف الصور الحقيقية والمواقف الحقيقية والشاعر الحقيقي يبدو من خلال المعاناة ومن خلال متابعة الجماهير. طبعاً هناك مؤسسات وأجهزة تبني مثل

هؤلاء الشعراء، تقبع في أقبية عديدة في عالمنا العربي وفي العالم وتتبنى مثل هذه النماذج الشعرية. لكني أعتقد أنها تتبناها ثم تمتصها ثم تبحث عن غيرها. هنا يأتي التلاشي المستمر لأسماء شعراء كبار تصوّروا أنهم في مرحلة من المراحل بسطوا ظلهم على التاريخ وأنهم خالدون.

في هذه المرحلة من تاريخنا تحدث تصفية حقيقية لشعرائنا الحقيقيين وللمناضلين الحقيقيين على مختلف المستويات والأصعدة السياسية والاجتماعية والفنية.

(القبس ١٠/١٢/١٩٨٩)

مع الشاعر محمد الماغوط

□ أي ذكرى بقيت في نفسك عن مجلة شعر؟

ـ أي مجلة، سواء «شعر» أو سواها، عبارة عن حبر وورق. المهم ماذا تتضمّن المجلة، ماذا تستوعب. وعندما كتبت في مجلة «شعر»، لم أكتب فيها لأنها مجلة مهمة، أو أن هدفي كان أن أغيّر في الشعر أو أخلق أسلوباً جديداً. كانت مجلة «شعر» بالنسبة لي نوعاً من قطار، أو أوتيل. واحد بدو ينام، بدو يسافر، بدو واسطة نقل، ليس من الناحية الاستغلالية كأن يكون المرء أراد أن يصل من خلالها. لا. في تلك الفترة كان هناك براءة، ناس طيبين، وشعراء طالعين، من الممكن أن يسهروا مع بعضهم، أن يتناقشوا، وبعدها كان كل واحد منا يكتب على طريقته، يكتب همومه.

كثيراً ما يُحكى عن مجلة «شعر»، وعن دورها. ولكن كل ما تعني لي مجلة «شعر» أن يوسف الخال كان رجلاً طيباً وأني أحببتُه. بغضّ النظر عن قيمة شعره أو شعر أدونيس أو أنسي الحاج أو شوقي أبي شقرا وسواهم. لقد كنا مجموعة من الشباب الذين أراد كل منهم أن يثبت وجوده بطريقة أو بأسلوب.

ولم أحسّ يوماً من الأيام بأن من الممكن لأية مجلة، أو لأي حزب، أو لأي تيار، أن يملكني. وأنا في الواقع لم أكتب كثيراً في مجلة «شعر»: عدة قصائد قليلة ثم تخانقنا. ولكن المجلة تظل مهمة ولو لمجرد ذكرها في دراسة أو حديث. عندها تعود الذكريات القديمة، وهذا شيء جميل. وفي رأيي أن الذين بدأوا في مجلة «شعر» كانوا يكتبون أشياء جيدة ثم وقفت المجلة بعد ذلك. ويا ليتهم ظلوا بشراً طيبين وشعرهم جميلاً، وهذا أفضل من أن يكون الشعر جيداً والبشر سيئين.

أنا لا استطيع أن أقدّم لك تواريخ، ومتى كتبت أنا أو كتب فلان. مجلة «شعر» بالنسبة لي ذكرى وأنا دائماً يهمني الأشخاص، البشر، الكتابة، الشعر، الكلام، كله كلام والكلام سهل، ولكن أهم شيء عندي هو البشر. مجلة «شعر» هي تاريخ مجموعة

من البشر، أو محطة لناس أتصور أنهم كانوا جيدين جداً، ولكنهم خربوا فيما بعد، أو أن الأيام نفسها خربت.

□ **وكم أقمت في بيروت، وكيف كانت صورة المدينة في تلك الفترة؟**

ـ أنا جئت إلى بيروت عام ١٩٥٧ وكنت طالعاً من سجن المزة، هارباً. كانت المجلة بالنسبة إليّ مجلة مهمة لأن بدوي الجبل نشر فيها، وكذلك بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وهذا الرعيل. وكنت أنا في تلك الفترة كالصوص الذي يتطلع إلى زرافة. وعندما نشروا لي بعض نتاجي فيها لم أصدّق. فيومها لم يكن عندي ثقة بنفسي، ولا بصديق، ولا بوطن، ولا ثقة بشيء في العالم. أنت عندما تكون مشرداً، متعباً، ويقول لك أحدهم: تعال ارتاح، فأنت عندها لا تفكرْ فيما إذا كان البيت الذي ستنام فيه، فيه شروط صحية، أنيقاً، مرتباً، أم لا. وجدت يومها في «شعر» نوعاً من مأوى لمشردين فكرياً. قد يكون بعض الآخرين الذين وُجدوا فيها، نظروا إليها كوسيلة. أنا لا. لم أرها وسيلة وأنا إلى الآن لا أستعمل وسائل.

□ **ألم تكن المجلة التي ظاهرها شعر وثقافة مبطنة بسياسة وأيديولوجية ومفخّخات أخرى؟**

ـ صدّقني أنني كنت مهتماً بالشعر وحده، وعندما كانوا يبدأون الحديث عن غير الشعر يكون عقلي قد أصبح خارج المجلس. كنت أشرد. شو عم يحكوا، ما بعرف. عزرا باوند، فلان، تفعيلة وغير تفعيلة، تراث، كل هذا لم أكن معنياً به. كان ذلك عبارة عن كلمات أو كلام. قد تكون بعض تلك الجلسات مهمة، ولكن كان يشغل بالي مثلاً أن إيجار الغرفة التي أنام فيها في بيروت قد انتهى، فما العمل، أين أنام، أين أتناول طعامي، كيف أشتري بنطلوناً؟ قد يكون الحديث عن الحضارة، في حين أن السهم الذي يكون عندي هو ضرورة البحث عن ثياب جديدة لي. هذا هو الواقع بالضبط، وحياتك..

□ **وضمن أي إطار شعري كنت؟**

ـ لا أعرف. في تلك الفترة كتبت أشياء لا «لشعر»، أو لسواها، كانت نوعاً من مذكرات من السجن، مذكرات واحد مشرد. قالوا: شعر. قلنا: عال. فصرت ألتقي بهم لا لأني اخترتهم بعد تفكير في الاتجاهات الشعرية العربية السائدة. لا. لقد اخترتهم كبشر لأني عرفتهم. أدونيس تعرّفت عليه في السجن. لم أخترهم لأن

أسماءهم كنت معجباً بها. التقينا في بيروت وأنا لم أبق طويلاً في مجلة «شعر». لا أدري كم بقيت. نشرت في «شعر» قصيدتين أو ثلاثاً ثم تخانقت مع يوسف الخال.

□ **وهل كان عندك تجربة سياسية في سورية قبل أن تأتي إلى بيروت وهل كنت عضواً في الحزب القومي السوري؟**

ـ لا. لم أكن عضواً فيه. في حياتي كلها لم أنتمِ إلى حزب. في تلك الفترة كل واحد مشي مع جماعة، الناس تقول: فلان من هؤلاء أو من أولئك. في تلك الفترة كان معظم رفاقي قوميين، ولكني لم أنتمِ إلى هذا الحزب ولا إلى سواه. أنا أكره الاجتماعات والخطابات. أدونيس مثلاً التقيت أنا وإياه في سجن المزة، فطبيعي أن يكون لي علاقة معه مختلفة عن علاقتي مع شخص آخر التقيت به في مقهى، أو في شغل، أو في حمّام.

□ **ولكن لا بد أن يكون وراء النص، أي نص، أيديولوجياً معينة.**

ـ لا. متى فكر المرء ما الذي سيكتبه، في هذا الاتجاه أو في سواه، تذهب العفوية. أنا في تلك الفترة، في منتصف الخمسينات، شهدت مرحلة طفولة الغوغاء العربية وطفولة الإرهاب العربي. وأنا كنت أيضاً طفلاً. شخص هارب من شيء قسري فهل يدخل في شيء قسري آخر؟ تعرّفت على شخص في السجن، ما الذي يدريني عن ميوله، عن تاريخه، عن فكره.

□ **ولم تدخل في جوانب فكرية أو سياسية معهم؟**

ـ دخلت فقط في جوانب فندقية لأنهم دبّروا لي محلاً أنام فيه..

□ **ولكن دبّروا هذا أيضاً لسواك. بدر شاكر السياب دخل أيضاً من باب الفندق أو من باب المستشفى أو الصيدلية..**

ـ في تلك الفترة استأجروا لي غرفة. ما كان عندي محل أنام فيه، ولم يكن لدي مال لكي أنام في فندق. كان ذلك كأنه لقاء ما أكتبه في المجلة، دفعوه لي عن طريق أجرة الغرفة هذه.

□ **وما هي أسباب الخناقة المشهورة مع يوسف الخال؟**

ـ والله لم أعد أتذكر. أتذكر.. أكيد لأسباب غير فكرية. ما أتذكره أنني تخانقت معه وكتبت عنه في مجلة «الآداب» مقالة وزعل ثم تراضينا بعد ذلك. وكانت

الفتوى أن محمد الماغوط شخص عـاطفي. لا أتذكـر التفاصيـل. أتذكـر أنني امتنعت عن حضور جلسات «شعر» وما إلى ذلك.

□ ولكن لكي تكتب في «الآداب» وهي مجلة لها موقف فكري واضح مضادّ لمجلة «شعر»، لا بدّ أن يكون هناك موقف فكري. ثم إنني أنا أذكر أنك وصفت الخال يومها بأنه «تشومبي» الثقافة العربية..

ـ صحيـح. صحيح. أنـا لم يكن يشغلني في تلك الفترة، فـلان شـو اتجـاهـه، الذي كان يهمني أن يكون المرء صـادقاً فيمـا يكتب وفيها يقـول، وأن يكون هنـاك جو شعـري أو أن لا يكـون. إنما الحقيقـة أنه كـان هناك جـوّ شعري. لم يكن أحـدنا يكتب قصيـدة وتذهب عبثاً. كانت القصيـدة تُقرأ وتُتـلى، وكان هنـاك اهتمام، وكـانت هناك مودة. كانت هناك خصائص للشعـر، وخصائص للشـاعر. كـل هذا كـان موجـوداً. كـانت هناك اللهفـة، وكان هنـاك البحث عن أصوات جـديدة. كنت أنـا نكرة ولم يكن أحد سامعاً بي. نشروا لي أوّل قصيدة. أدونيس قـرأها في جلسـة أنا كنت مـوجوداً في فندق بلازا، وكان حاضراً الأخطل الصغير والرحابنة وسعيد عقـل. أي الشعراء. بعد ذلك تغيرت الظروف وتغير البشر.

□ أذكر أن مقالك عن «تشومبي الثقافة العـربية» حـوى فكراً، حـوى أسبابـاً موجبة لخلافك معهم.. إننا نتحدث الآن للتاريخ، فلا بأس إذا تحدثنا بصراحة..

ـ أنا لا أخاف لا من التـاريخ ولا من الجغـرافيا.. أنـا أذكر أنـه في تلك الفترة كـان هناك خـلاف، ولكني واثق أن الخلاف كـان خلافـاً شخصياً. شـايف. لم يكن خلافاً فكرياً لأني أنا لم أكن أحمل أفكاراً وأتيت إلى بيروت لأسوّقها. فقط أنا كان عنـدي شغلات عم بكتبها، ووجدت مجالاً لنشرها وقد نكون تخانقنا لأسباب غير شعريـة. لا أدري. أنا. أحاول الآن أن أتذكر لماذا تخانقنا. قد يكون السبب أنني بعد نشري تلك القصائد القليلة، وصوتي بدأ يلفت الانتبـاه، حاولـوا التعتيم عليّ، التقليـل من أهمية ما أكتبه. ربما. أتصور أن الأمر كذلك..

□ من كان المهيمن في المجلة؟ أي دور كان لكل منهم؟

ـ بـالنسبة لي مجلة «شعـر» عبارة عن محـطة. قد تكـون تعني بـالنسبـة لأدونيس أو ليوسف الخال أو لأنسي الحاج شيئاً هاماً، أنا لا تعني لي شيئاً كثيراً. أنا الذي يقول لي الآن أن ما أكتبه ليس شعراً، لا أجيبه، فهل سيكون هاماً بالنسبة لي ذلك؟

□ **وقصيدة النثر؟**

ـ عندما بدأت بالكتابة لم يكن هدفي أو قصدي أن أغيّر في الأساليب الشعرية. كان هدفي أن أغيّر حياتي أو أعبّر عن حياتي. وقد رأيت أن هذه الوسيلة مطواعة لي، وأنا قادر أن أعبر بواسطتها. كانت تجربة مرّة وغنية وكان ذلك في بداية الخمسينات، عندما بدأت أكتب. كان هدفي هو العثور على أسرع وسيلة أستطيع أن أعبر بواسطتها.

من الصعب أن ألمّ الآن بدقائق تلك الفترة، ولكني أعرف الآن أن وضعي البشري يومها كان غير طبيعي. كان الوضع السياسي، الوضع الاقتصادي، حتى التاريخي غير طبيعي. منذ صغري لم أنبهر بهذه البطولة أو بتلك في التاريخ عندما كانوا يقولون: «وشهر سيفه».. عندما تقول لي «سيف» أرتعب. وهذا منذ الصغر. من قبل أن بدأت الكتابة. عندما أسمع بحاكم ورعيّة، أحسّ بوجود خطأ أو خلل، ودائماً كنت أشعر أنني لو وجدت في تلك الفترة لكنت حتماً من الرعية لا الأمير. عندما تقول لي: سيف ودم وجماجم، أخاف. في صفحة واحدة من التاريخ العربي تجد أحياناً خمسين شخصاً طار رأسهم.. هذا الأمر لعب دوراً كبيراً في رعبي من الإرهاب. الإرهاب السياسي، الإرهاب الاقتصادي، الإرهاب الفكري. كله الأم الحنون له هي السيف. عندما يكون هناك سيف يكون هناك فقراء وأغنياء، سجناء وطلقاء، وحل ومرمر، حرير وعري.

لم أكن أفكّر يومها في ميول مجلة «شعر» واتجاهاتها وأهدافها. كانت المجلة تعني بالنسبة لي صفحات وكلمات مطبوعة وهذه المجلة تنشر أعمالي وهذا كل شيء. لو أن أي مجلة ثانية نشرت لي وعاملتني بمودة واحترام كما عاملوني، كنت تعاطفت معها. وإذا كان من لقاء فكري تم بيني وبينهم، فأساس هذا اللقاء هو أنهم كانوا ضد الغوغاء، ضد الإرهاب الفكري، والأشياء المحنطة. قال فلان من ألف سنة. قال الشاعر فلان. يا أخي انتهينا من هذا ومن الآخر. أنا أريد أيضاً أن أقول. إذا أنا أردت أن أقول كما قال المتنبي أو مالك بن الريب فلماذا أقول؟ لماذا لا أردد له؟

□ **هذا الذي تقوله أعرفه جيداً وأفهمه، ولكن لي ملاحظة على مسألة الغوغاء.. الذين كان يعتبرهم يوسف الخال وأدونيس غوغاء كانوا الاتجاه القومي**

العروبي الذي قاد الأمة العربية في تلك الفترة، فترة النهوض العربي العظيم. . كان «جماعتك» يومها هم الضدّ أو المضادّ.

ـ أنا لست الناطق الرسمي أو التاريخي باسمهم. . طظ عليهم. . لم يكن الأمر «نهوضاً» وهم ضده. أنا، في رأيي، ما تسميه أنت «نهوضاً». كان بداية المهزلة التي نعيشها الآن. قلت لك أنا أكره السيوف. من أين تأتي السيوف؟ من عدم المنطق، من عدم العدالة، من عدم الأخلاق. . الغوغاء هي الحاضنة الكل ما يصنع السيف والسوط والكمامة. أنا في بداية الخطاب العربي، في بداية الميكروفون العربي، بدأت أكتب. وقد رأيت أن ما تسميه أنت «نهوضاً» بداية انحدار. ما هو النهوض؟ أن تحكي بصوت عالٍ و«تبعبع»؟ شو النهوض؟ أن تمجد الطغاة الذي كانوا حاكمين في تلك الفترة؟

□ كانت فترة مدّ قومي. .

ـ مدّ، فهمت. سيل وماشي؛ طيب ما بدّك تعرف إذا جرف لك بيتك وإخوتك وأهلك، فهل أضرب له سلاماً وأحيّيه؟ لا. أنا أحسست أن ذاك المدّ القومي كان عبارة عن سيل سيجرفني أنا ومن أحبه، وبيتي والشجرة التي كنت أجلس تحتها، وكل شيء. . أي مدّ قومي؟

□ وقصيدة النثر؟

ـ أسلوب. أنا كنت أحب الشعر القديم منذ صغري ولكني كنت أعتبره شعر أذن، وأنا لي أذن، مثل بقية الشعر، ولكنه كان نوعاً من طرب سخيف. إذا مدح المتنبي مثلاً سيف الدولة أو شتم كافوراً ما هي النتيجة؟ أنا يهمني الطائر قبل الأغنية. شايف كيف؟

□ هل أنت بدأت بقصيدة النثر أم سواك وهل كان هناك تنظير لهذا اللون الأدبي؟

ـ والله أنا الذي أذكره أنه كان هناك من سبقني. أذكر من الذين كتبوا قبلي هذا اللون سليمان عواد في سورية، إبراهيم شكر الله في مصر، هناك جبران خليل جبران وأمين الريحاني. وأنا عندما بدأت أكتب لم أشعر بأنني أخوض مباراة في الابتكار. بالعكس. أنا كلما لقيت آخرين يكتبون بنفس الطريقة أفرح. وكانوا كُثراً.

الأشياء التي كنت أكتبها لقيت استحساناً، أو لقيت من يصغي إليها، إلى الأنين الذي بدأت به أنا. قد يكون السبب أنني كنت صادقاً أكثر من سواي ولم يجرفني التيار. أنا كشاعر وإنسان بدأت وحيداً. أنا عندما قرأت في مجلة «شعر» وفي الجامعة الأمريكية شعراً، أحسستُ أنني لحالي، وحدي. غربة حقيقية. في الغربة الفردية وجدت ملامح الغربة القومية. في الخمسينات ما تصفه أنت وما يصفه سواك بأنه كان بداية المدّ القومي، كنت أنا أخاف منه. كانت هناك ملامح الهبل السياسي والعقائدي والتزوير. أنا ضد هذه الأشياء فكنت أشعر أنه كلما كثر الناس الذين يحبوني، تقل غربتي وأخاف أكثر. عادة الخائفون بتجمعون حول بعضهم، وكذلك اليائسون. لذلك كان التعاطف مع الأشياء الإنسانية، مع الأشياء البريئة، نوعاً من تعزية إلى حد ما، لكن كنت أعرف أن المستقبل ليس للبراءة، ليس للإبداع، ليس للموهبة.

لم أكتب لأكرّس تياراً، أو لأكون من ضمن تيار، كنت أكتب لي أنا كإنسان جريح. أنا كنت أتأوّه. أنا كنت أعاني وأتأوّه، ولكني لم أكن مستعدّاً للموت عن الفيتنامي مثلاً، أو الكوبي وأنسى نفسي. لماذا أتأوّه من أجل شعوب غير شعبي أنا؟ والتأوّهات الفكرية، أو التأوّهات السياسية أو التأوّهات الحزبية لم تكن تعني لي شيئاً. قد تقوم حرب ولا تعني لي شيئاً. ولكن إذا سمعت أغنية صغيرة أبكي. إذا رأيت في الطريق عاملاً اصطدم بي ثم اعتذر فإنه يبكيني.

□ كيف تتحدث عن أعمالك الشعرية؟

ـ شعري لا أستطيع أن أحكي عنه، شعري يقرأه القارىء، يعجبه أو لا يعجبه. إذا لم يعجبه ماذا أصنع معه؟ أنا لا أكوّن صداقات جديدة. أصدقائي الذين كانوا أصدقائي منذ ثلاثين سنة هم ذاتهم. إذا ماتوا، ماذا أصنع؟ إذا تغيّروا، ماذا أفعل؟ البلاد تتغير. لكني أنا وفيّ للأشياء القديمة. الشاعر عبارة عن مجموعة ذكريات.

متى أكتب القصيدة؟ في أي وقت؟ ما بعرف صدّقني. أمرّ حيناً بتجربة، بحالة نفسية، أكتب. أمرّ بتجربة معيّنة يلزمها أحياناً صفاقة أكتب مقالاً. شغلات أخذ وردّ وإلى آخره أكتب مسرحية. الشغلات التي تشعّ بسرعة، قبل أن تنطفىء بسرعة أكتبها شعراً. الشعر ليس فقط أن تكتب شعراً، يمكن للمرء أحياناً أن يكون شاعراً أكثر من شكسبير دون أن يكتب كلمة. قد تكون أنت في محنتك وفي وحدتك الذاتية

والقومية والتاريخية والجغرافية، ويقول لك أحدهم صباح الخير، تحسّ أنه شاعر أكبر من شكسبير. وتجد أحياناً شاعراً كبيراً إنما تجربته عبارة عن بلاطة، أو حجر. .

□ منصور الرحباني يقول إن قصيدة سعيد عقل هي أحياناً عبارة عن كاتدرائية إنما لا قدّاس فيها. .

ـ هناك أساليب في التعبير. قد يكون ما يكتبه شاعر تقليدي جميلاً في أصله ولكن الأسلوب التقليدي يفقده جماله. إنما فهمهم هو كذا. .

الشعر ليس ألفاظاً، والوطنية ليست ألفاظاً، والتقدمية ليست ألفاظاً، والبطولة ليست ألفاظاً. مع الأسف معظم القيم العربية باتت الآن عبارة عن ألفاظ.

عندي قصيدة جديدة عن سنية لا أزال أشتغل عليها. هناك شخصان أحبهما كثيراً: سنيّة الله يرحمها، وكمال خير بك يرحمه الله. كمال الإنسان الوحيد الذي عرفته. والذي كان أهم ما يميّزه أنك لا تجد تناقضاً بين ما يفعله وما يقوله، وهذاء شيء نادر. قالوا لي تعالَ إلى القاهرة تشارك في أمسية شعرية. ليس عندي شعر جديد. فتشت بين أوراقي القديمة وجدت رسائل من كمال. ١٧ رسالة جميلة أرسلها لي من باريس ورسائل من توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا.

□ والشعر العربي الآن؟

ـ رديء، سيء. ما ينقصه هو الشعراء.

□ ألم تكتب الموزون والمقفى يوماً؟

ـ لا. شغلة مضحكة بدت لي. كان الوضع بالنسبة لي في الماضي كما يلي: بدلاً من أن أدوّر على قافية كان عليّ أن أدوّر على بيت أنام فيه. أدوّر على قافية تضبط؟ عمرها ما تضبط. . إنه شيء مضحك. .

(القبس ١٦/١٠/١٩٨٩)
(القبس ١٢/٣/١٩٩٠)

مع محمد عمران

□ ثمة حزن في بعض ما قرأته لكم من شعر . .

ـ إذا كنتم تنطلقون من الحزن مفتاحاً لتجربتي الشعرية فأنا معكم إلى حد كبير. ذلك أن الحزن الذي نتكلم عنه هو حزن من يحمل هم تغيير الأشياء، هم إعادة ترتيب العالم. وهذا الحزن فيما أذكر هو الذي رافق كل الحالمين بالتغيير منذ البداية. فقد كان الرسول ﷺ يقول: «الحزن رفيقي». بهذا المعنى فإن مفتاح تجربتي الشعرية ينطلق من هذا الهم بدءاً من الهم القومي الذي هو في الأصل مشروعي الشعري، وصولاً إلى الهم البشري، هم الإنسان في مسيرته على هذا الكوكب، في معاناته، في نضاله من أجل حياة أكثر دفئاً وأمناً وسلاماً.

في تجربتي، عبر هذا المسار، لي أيضاً حزني الشخصي. حزن الإنسان أيضاً عندما يشعر أنه محدود بين فاصلتين من الزمن بولادة وبموت مشروط بينهما. يحس أنه ناقص، في كونه ينشد التكامل والامتلاء بحيث ان خللاً أو عطباً ما في وجوده الإنساني وهو يحاول عبر الشعر وعبر الكلمة وعبر التعبير عن الذات أن يضع نقطة تحت علامة استفهام كبرى في هذا العالم.

□ هناك من يقول إنك متأثر بأدونيس . .

ـ الحقيقة أن هذه النقطة التي أثيرت أكثر من مرة، إنما أثارها الذين لم يقرأوا شعري وشعر أدونيس جيداً. بيني وبين أدونيس مسافة واسعة جداً من التباعد. بيننا تقارب في نقاط الابتداء. أدونيس وأنا من جيلين متقاربين أولاً، من منطقة ذات شعائر وطقوس واحدة. تلقينا معاً الطقس الديني والصوفي والباطني نفسه الذي له رموزه ومصطلحاته وأسراره. وهذه الرموز والمصطلحات والأسرار مفاتيح للكثير من أشعارنا، أنا وأدونيس نبطلق من هذه المصطلحات الدينية والصوفية. هذه اللغة، لغة الرمزالصوفي، هي نقاط اللقاء ما بيننا جميعاً. أما بعد ذلك فهناك خطان ينفصلان

انفصالاً كاملاً. أدونيس يتحرك باتجاه الإمامة. الإمام الذي تقمص في الشاعر. الشاعر هو تجسيد الإمام الذي هو النبي أو البطل أو الخضر أو أدونيس ذاته في عدة مظاهر أو ظهورات لها. إنه بالتالي ينطلق نحو الفرد المطلق الذي هو بديل الإمام أو بديل الإله. أما أنا فأتحرك باتجاه آخر تماماً، باتجاه العام، باتجاه الجمهور إن صح التعبير، أو باتجاه الإنسان الصاعد من الجمهور، والإنسان الصاعد من بين الناس والحامل لهموم الناس، والمتحرك معهم وباتجاهاتهم. وهذه النقطة في رأيي يستطيع أن يتأكد منها جيداً من يراجع أشعارنا أنا وأدونيس وسوانا من هذه الفئة.

□ أفهم من ذلك إن همومك هموم معاصرة متصلة بقضايا الناس، بينما الشاعر أدونيس يغوص أكثر في التراث الصوفي القديم..

ـ يجب أن أدقق أكثر في هذا الموضوع. أدونيس رجل إمامي كشاعر، رجل إمامي يعني إن الشاعر لديه نبي أو إمام أي هو بديل للقائد. القائد هو الشاعر الذي كان إماماً أو خضرا أو الذي تحول. هناك قائد وهذا القائد هو المنقذ وهو الذي يصلح العالم ويغيره ويعيد بناءه ويخربه ويعيد بناءه. هو المنتظر. أنا في شعري لا يوجد قائد، يوجد حركة جماهيرية، حركة شعب وتوجهات ومنها ينبثق قادة، تنبثق أحلام وتطلعات. هذا هو الفارق الذي أتصوره ما بين اتجاهي واتجاه أدونيس في الشعر، إنما بيننا رموز مشتركة كثيرة ولغة صوفية أحياناً، وسوريالية أحياناً أخرى. ننتمي معاً أنا وهو إلى السوريالية، مع أن أدونيس بقي في السوريالية الصوفية. أنا دخلت في السوريالية الواقعية.

□ هل كتبتم الشعر الذي يمثل العصر الذي قيل فيه أم الشعر الذي يحلم بعصر آخر؟

ـ إنني لا أؤمن بالشعر الذي هو صدى للواقع، أي الشعر الذي يلهث وراء الحدث ويعبر عنه. إنني أؤمن بالشعر الذي يسبق الحدث، الشعر الذي يتنبأ، الشعر الذي سماه الشاعر رامبو مرة «الشعر البصير» الشعر الذي يرى أكثر من اللازم وقبل أن تحدث الأشياء.

لذلك في مجمل ما كتبت، كتبت عن أشياء وقعت فيما بعد. أحداث حدثت فيما بعد. أذكر مرة في قصيدة اسمها «أنا الذي رأيت» قصيدة رؤيوية في الواقع السياسي العربي كتبتها على ما أذكر عام ١٩٧٢. كانت قصيدة مرعبة وقوبلت من بعض «الواقعيين»

بكثير من الاستنكار لأنها تصور مجازر قادمة، ولأنها تحمل كثيراً من الرعب والهول، وقيل إني «سوداوي». لم تمضِ عشر سنوات حتى حدث في الواقع العربي أكثر مما تنبأت به القصيدة وأصبحت القصيدة مختلفة عن هذه الرؤيا السوداء.

إنني بهذا المعنى لا أكتب عن الأحداث، وإنما أكتب قبل الأحداث. وأحياناً أرى ما يتحقق فيما بعد.

□ وموقفكم مما يثار في ساحة الشعر من نظريات؟

ـ أنا شاعر منتمٍ بكليتي إلى الحداثة. تكونت تراثياً. درست الأدب العربي ودرسته وأنا خريج كلية الآداب في جامعة دمشق ودرسته عشر سنوات وأكثر وامتلأت به. امتلأت نفسي بإيقاعات الشعر العربي القديم ومنه خرجت إلى التفعيلة، إلى الحداثة. لم آت الحداثة من خارج التراث، أتيتها من داخل التراث كما أتاها الرواد الأوائل جميعاً.

كتبت الكلاسيكي أولاً. طبعاً لم يصدر في دواويني لكني كتبت الكثير من الشعر الكلاسيكي في بداياتي. وأنا اعيه جيداً وأعي قضية التراث، وقضية الإيقاع في الشعر وأمتلك حاستها وعندما انتقلت إلى الحداثة انتقلت بوعي ومعرفة ولم أنتقل تقليداً للحداثة الآتية الينا من الغرب.

أنا أؤمن بأن الشعر كالحياة ينبغي أن تتجدد باستمرار. وحين يحدث التجدد ينبغي أن يكون كلياً، في الشكل وفي المضمون معاً فلا روح جديدة في هيكل قديم. الهيكل والروح معاً ينبغي أن يكونا حديثين، وأن يحملا نبض العصر وروح العصر وقضايا العصر.

إيماني بالحداثة ينطلق من هذه النقطة. إنني ابن عصري وابن زمني ولست ابن الخليل بن أحمد أو شوقي أو المتنبي. إنهم أبناء عصرهم وقد درست عليهم جيداً وعلينا نحن شعراء هذا الزمن أن نمثل عصورنا وحياتنا وهموم أيامنا كما مثّلوا هم هموم عصورهم وأيامهم.

□ وما رأيكم في ازدهار الشعر الكلاسيكي الآن؟ ألا تلاحظ عودة الكثير من الشعراء ـ وبخاصة القادرين ـ إلى الشعر العمودي؟

ـ هذه الردة جزء من الردة العامة في حياتنا. والشعراء الذين ارتدوا إلى العمود إنما هم شعراء الأنظمة وليسوا شعراء الحداثة الحقيقية. إن شعراء الحداثة لم يرتدوا

قطّ، بل ارتد شعراء الأنظمة الذين ينطقون باسم السلطان. السلطان هو ضد الحداثة وضد كل ما هو حديث. بهذا المعنى لا أرى أن هناك ردة في الشعر العربي خارج المنابر الرسمية. أما على مستوى الحياة الثقافية العربية فالحداثة هي السيدة والمسيطرة. على العكس أنا أخشى من سيطرة الحداثي المتحدث جداً. هناك خوف من انتشار الحداثة بشكل أمي. أمية الحداثة، هذه الأجيال الجديدة التي لم تقرأ تراثها جيداً، أو لم تقرأه أبداً والتي تحولت بالشعر إلى كتابة خواطر وقطع قد تكون جميلة ولكنها ليست شعراً. الخطر هو من فوضى الحداثة أكثر مما هو من الارتداد إلى القديم.

□ تخشى من تطرف الحداثة، كأنك تريد أن تقول إن الحداثة نسب ومقادير، إذا لم يراعها الشاعر أو الفنان تناثرت الحداثة أو ماتت بين يديه.

ـ الحداثة حركة واعية ـ حركة في الزمن وفي الحياة. هي تجريبية أيضاً، ولكنه التجريب الذي يبقى متأصلاً في الجذور ولا يتأرجح في تقليد المدارس الغربية.

(الحوادث ١٤/٤/١٩٨٩)

□ تكتب شعراً ونقداً ورواية. أين تجد نفسك أكثر؟

ـ أنا أجد نفسي في هذه الأجناس الثلاثة. ممارسة الكتابة بحدّ ذاتها هي مهنتي أو عملي أو رغبتي، سواء كانت شعراً أو نقداً أو رواية. أمارسها كلها بنفس الشوق والحماس. لا أفكر على الإطلاق أن أختار الشعر أو الرواية. يمكن أن أكتب مسرحية في أيام مقبلة. يمكن أن أكتب عملاً للأطفال. كل هذا أنا اسميه جهداً إبداعياً.

هذه المسألة يُعبِّر عنها كما لو أن الإنسان يحاول أن يجد شكلاً تعبيرياً لطاقته. وأنا أعتقد أن الطاقة الإبداعية واحدة، إنما قد تجد نفسها في قصة، في شعر، في مقال، في مسرح، بأشكال متعددة، إنما هي نفس الطاقة. ولهذا أنا لا أفضّل أن أميز نفسي واعتمد أن أكتب شعراً اليوم، وغداً رواية. أنا أجد نفسي في كل ما أكتبه.

□ ولكن ألا تجد أن توزع الذهن الإبداعي على أجناس أو فنون أدبية مختلفة يسيء إلى الإبداع نفسه. أليس الانصراف إلى فن أو جنس واحد: الشعر مثلاً، أفضل من هذا التشتت؟ النقد مثلاً ألا ترى أنه جهد ذهني ومعرفي محض قد يعطل ملكات الإبداع الشعري؟

ـ هذا يتوقف على نوع الكتابة. بالنسبة لي، العمل النقدي هو ممارسة كتابية إبداعية، وليس ذاك النقد الآخر، النقد الاكاديمي، النقد التصنيفي، البحثي في الدرجة الأولى. إنه نوع من التفكير. أنا بطبيعتي عندما أكتب مقالاً نقدياً، أبدأ بالمقال ولا أعرف كيف سينتهي. لا أكون قد صممت بدايةً. أثناء الكتابة، أفكرّ. ذهني يتوازى مع العملية الكتابية وليس قبل العملية الكتابية. عملية التفكير تأتي في النص النقدي بهذه الطريقة. أنا لا اسميه نصّاً نقدياً، اسميه نصّاً فقط. ولهذا تجد أن الكثير من النصوص النقدية التي كتبتها فيها مناطق شعرية أحياناً، ومناطق قصصية

أحياناً أخرى. لقد لاحظت ذلك بنفسي في الفترة الأخيرة، إن هناك قصصاً كتبْتها في المقالات التي تسمى نقدية.

النقطة الأخرى أنني عندما آتي لأمارس الكتابة لا أكون قررتُ مسبقاً أي نوع أكتب. أشعر أن لدي شيئاً يجب ان أكتبه. . أفكار في ذهني، صور. مثلاً لما بدأت أكتب رواية لم يكن في ذهني أن أكتب رواية. كان في ذهني أن أجيب على بعض التساؤلات. مثلاً مرّ عليّ وأنا اقرأ في الموسوعة الفلسطينية أن الذين احتلوا الكرمل في فلسطين هم جماعة من جيش الهاغاناه: الكتيبة الرابعة من فرقة هاغولاني في ليلة ١٥/٤/١٩٤٨. أنا تساءلت: أبي وأمي وأهل بلدنا هل كانوا يفهمون هذه المعلومات؟ هل كانوا يعرفون هاغولاني والتنظيم الاسرائيلي هذا؟ أهلي هؤلاء هل كانت الامم المتحدة عندما أصدرت قرار التقسيم تعرفهم؟ هل تعرف قريتي بالذات؟ هل تعرف أن جدي كان هناك وتوفي في بداية القرن العشرين، وجد جدي كان هناك؟ أم إنهم كانوا مجرد ناس مجهولين؟ من هنا بدأت الفكرة أن أكتب عن قريتي عن ذكرياتي وأنا طفل صغير. وبدأت أكتب عن القرية وأهلها وما سمعته وما رأيته. ونشأت عندي عدة فصول وصار ما أكتبه شبه رواية. ولكني حتى الآن أصرّ على تسميتها مجرد نص لأن فيها قصائد كاملة. بالاضافة إلى أن فيها أسلوب المقال، وأسلوب السرد الروائي. إنما انسجاماً مع التقسيم الوارد حتى الآن، أن هناك شعراً وأن هناك رواية وقصة، أنا سميتها رواية مع التجوز. .

□ ولكن ألا تجد نفسك في خط ابداعي معين أكثر من خط ابداعي آخر؟ أم أنك كاتب تكتب في كل الموضوعات؟

- أنا أجد نفسي في الحقيقة شاعراً أولاً. كتابتي النثرية نفسها هي كتابة شاعر وليست كتابة ناقد محترف. ولهذا فإن الكثير من أفكاري الشعرية اكتشفها في مقال نقدي لي ويحدث أحياناً أن أنثر الكثير من قصائدي في مقال نقدي، أو العكس. أفكار موجودة عندي في مقال نقدي أكتبها في قصيدة. وهكذا. هناك تبادل مستمر.

□ ولا تخوم؟

- لا تخوم. نحن نتعامل مع كلام. الكلام هذا أنت تعطيه طاقة ايجابية ونفسية كبيرة. هذا عمل أدبي، سواءً كان نقداً أو رواية أو شعراً. إذا احتفظ الكلام بهذا الثقل، بهذا الوزن، يظّل عملاً أدبياً. وأنا أعتقد أن ما نكتبه نسميه أدباً، وأن

الأدب هو أدب: نقد، شعر، قصة، رواية، مسرح. يظل فيه هذا الحسّ بالكلام. أنت تستطيع أن تميز بين أديب وغير أديب من خلال الكتابة. الأديب يكتب باسلوب مختلف تماماً عن اسلوب الإنسان الآخر. فسواءً كتب الأديب روايةً أو شعراً أو نقداً فإنك تشعر أن هناك شخصاً ما له صفات محددة، لنسمِّها مخيلة معينة. لذلك أنا أميل إلى أن الأنواع الأدبية هذه تصنيف ليس له ضرورة. يمكن أن نستعمل مصطلحات أخرى، كأن نقول «نصوص أدبية» أو «نص إبداعي» وهكذا..

□ دون التقيد بالتصنيفات المعروفة؟

ـ نعم وخاصة أن القصيدة الآن لم تعد تعتمد على المواصفات التقليدية من وزن وقافية، أو اشتراط استخدام التفعيلة، أو اشتراط انتظار معين، مهما يكن هذا الانتظار، تقليدياً أو غير تقليدي. أصبحت القصيدة الآن تميل إلى ما يسمى «النثر». طبعاً هذا خطأ. النثر ليس نقيض الشعر. نقيض الشعر النظم الرديء وليس النثر.. وبالتالي فعدم اعتماد الوزن في الشعر يقرّب الشعر من أن يكون نصّاً روائياً أو مسرحياً. نفس الشيء الرواية، الرواية لها أشكال متعددة. طريقة السرد، طريقة تناول الشخصيات، طريقة تناول الأحداث تختلف. هناك تناول شعري، وآخر غير شعري، وآخر يتجاوز الاثنين، وهكذا. وهذا التمازج بين الفنون الأدبية يبيح لنا أن نسميها نصوصاً إبداعية.

□ وعلى صعيد علاقة الشعر بالنثر، عبر التاريخ كان طموح النثر أن يقترب من الشعر ولكن باستمرار كان هذا الطموح يتعثر. وكان الشعر باستمرار أمراً آخر: فهو مستقل وذو سيادة.. في الجاهلية حاول الكهان بنثرهم أن يقلدوا الشعر، وبعد ذلك كان هناك النثر الفني. وفي الوقت الراهن نلاحظ أن النثر يغزو الشعر. أصبحت مساحة النثر في القصيدة العربية الحديثة مساحة واسعة.

ـ صحيح أن التقسيم بين الشعر والنثر موجود في التراث النقدي العربي، لكن الإحساس العربي بالشعر في الحقيقة يتجاوز هذا التقسيم التقليدي بين القصيدة والمقالة، أو بين القصيدة والمثل أو الخطبة. لماذا؟ هناك عدة أحداث حصلت في التاريخ العربي تشير إلى أن العرب امتلكوا إحساساً بالشعر يتجاوز مسألة الوزن والقافية، وحتى في العصر الجاهلي. عندما سمع العرب القرآن، قالوا: هذا شعر. طبعاً العرب لا يجهلون أبداً الأوزان. إن هناك بحوراً محددة، إن هناك نظاماً شعرياً

معيناً. لكن لماذا قالوا إن هذا شعر؟ لقد شعروا أن في هذا النص طاقة هي نفس الطاقة الموجودة في الشعر، أو ما يشبه ذلك.

النقطة الأخرى أن لدينا في التراث النقدي عند الفارابي، في رسالته عن الشعر، نجده يميز بين شيئين: بين الشعر الذي يقوم على النظم وبين القول الشعري. بالحرف الواحد يسميه «القول الشعري الذي لا يوجد على أقيسة» على نوع من التقطيع الزمني للعبارة. هو يتحدث عن «قول شعري» في هذا الشأن لا عن نثر.

في كتاب «أسرار البلاغة» للجرجاني، يروي الجرجاني حادثة هي إن حسان بن ثابت سمع ابنه يقول تشبيهاً معيناً فقال: «لقد قال الشعر وربِّ الكعبة». لم يكن الطفل قد قال بيتاً موزوناً من الشعر. لقد جاء بمجرد تشبيه بسيط. قال كأن هذا الشيء هو ذاك الشيء. تشبيه بسيط جداً. لكن والده استنتج أن في هذا التشبيه، أو في هذا التصوير، شعراً. لم يهتم لا بالوزن ولا بالقافية. الجرجاني عندما درس «دلائل الاعجاز» (لو ترجمنا الاعجاز للغة المعاصرة فإن الاعجاز في رأيي يكون الإبداع بلغتنا الآن) اعتمد على النص القرآني، واعتمد على أبيات من الشعر واعتمد على المثل والأقوال المأثورة، ولم يكتفِ بالبحث عن الإبداع فقط في الشكل. لقد كان يبحث عن دلائل الإبداع، أو البيان.

هنا استنتج أن الشعر هو حالة إبداعية قد تجدها في القصة، في المقالة، في القصيدة. ولذلك أنا لا اطابق بين القصيدة وبين الشعر. الكثير من القصائد تجد فيها القليل من الشعر أو الكثير من الشعر. الكثير من القصائد تفتقر إلى الشعر على الاطلاق. أنا لا اطابق بين الحالتين: قصيدة أو شعر. الشعر يتجاوز مفهومه هذا التقسيم. حتى في حياتنا اليوم، تجد أن بعض الناس يتصرفون بطريقة شعرية. سلوكهم في الحياة سلوك شعري ونلاحظ أن الشعراء هم الذين يبدأون دائماً حركات التغيير، وليس النقاد وليس الناس. الجماهير كانت دائماً مع القاعدة التي توصل إليها النقاد مثلاً، أو الذائقة العامة. الذي يغيّر هو الشاعر. وبالتالي فإن الحكم أو المقياس في الموضوع هو رأي الشاعر وليس رأي الآخرين. الجمهور عادةً يتبنّى ما يقال له، ما يُطرَح عليه. ولهذا فإن الشعراء إذا كانوا هم أساساً روّاد التجديد في الشعر وفي اللغة الأدبية، وفي الصورة الشعرية، فإننا يجب أن نتبع ما يعطونه أساساً.

□ **ألا تشعر أنهم مع قصيدتهم الحديثة في غربةٍ ما؟ هل يتبع أحدُ الشعراء في وقتنا الراهن؟ هل الشعراء هم الذين يغيّرون أم سواهم؟**

ـ أنا أتحدث عن التغيير في النص، في الكتابة الأدبية. اليوم إذا لاحظت التغييرات التي طرأت على القصيدة العربية تجد أن الشعراء هم الذين قاموا بها لا النقاد. أن يأتي الناقد ويقترح طريقة لقول الشعر، هذا أمر لم يحدث في التاريخ الأدبي كله. الذي يقترح هو الشاعر. يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره. هذا قول قديم جداً. ولهذا تجد أن النقاد العرب القدماء تحدثوا عن الضرورات الشعرية، فأباحوا للشاعر أن يخرج على النحو العربي، أن يصرف الممنوع من الصرف، ينصب ويرفع إلى آخره. هدف الشاعر ليس أن يقدم عبارة نحوية كاملة. هدفه مختلف تماماً. ولهذا اعتقد أن الشعراء هم مقرور القوانين الشعرية وليس النقاد. إنما الذي يحدث هو أن النقاد الذين يحمون القوانين والذوق العام يتصدّون للشعراء، يتصدون بحجج. لديهم حججهم. وأنا أعتقد أن الشاعر هو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في الموضوع.

□ **ألا يزال للشاعر مثل هذا النفوذ في وقتنا الراهن سواء على الصعيد الفني أو على الصعيد العام؟**

ـ على صعيد الذوق العام الشاعر المعاصر يفتقر إلى هذا النفوذ. لماذا؟ لأن هناك وسائط موجودة بين الشاعر وبين الذوق العام. وهذه الوسائط ليست تحت سيطرته. الإذاعة والتلفزيون والصحافة، هذه كلها لا سيطرة للشاعر عليها. وبالتالي فإن هذه الوسائط تمنع الشاعر أن يمارس نفوده. علاقة الشاعر بالجمهور علاقة غير مباشرة.

أنا أعتقد أنه في الازمان القديمة كانت العلاقة بين الشاعر والجمهور علاقة مختلفة. كان هناك علاقة مباشرة. كان الشاعر هو الواسطة وهو النص. في العصر الحاضر لا. هناك النص وهناك الواسطة. وبقدر ما يمتلك الشاعر من هيمنة وسطوة، من علاقات عامة ونفوذ مالي وصداقات، يستطيع أن يصل إلى الجمهور ويفرض نفسه. فإذا افتقر لهذه الوسائط ظل في مكانه.

□ **تأثير الشاعر معدوم لأن هذه الوسائط لا تهتم بالشاعر وشعره، شعوراً منها ربما بأن الجمهور نفسه لا يريد هذا الشعر، الشعر نفسه في غربة.**

ـ هذه دعوى تقال. يقولها الآخرون إنما لو أُعطي للإبداع وسائطه فسترى أنه يصل إلى الناس كلهم، فيصبح ما هو غير مألوف مألوفاً.

الآن تُفرض على الجمهور قيم، وجهات نظر، أفكار، بطريق سهل جداً وبسيط هو التكرار والضخ الإعلامي. تجد أنك تستطيع في بلد من البلدان أن تثير حركة واسعة جداً وملتهبة لتأييد لاعب كرة قدم، أو نجم سينما. بكل بساطة لأن هناك جهازاً يبثّ ويضخ على مدى أربع وعشرين ساعة للناس هذا الاتجاه، بينما تعتّم هذه الوسائط الإعلامية على جوانب إبداعية مختلفة. تعتّم عليها ولا تصل إلى الناس.

إن الدعوى التي تقول إن الجمهور لا يقبل على الشعر وأن الجمهور لا يهتم بالثقافة، وأنه يبحث عن السهل والبسيط، دعوى غير صحيحة. إنها دعوى أصحاب الأجهزة. هم يريدون أن يبعدوا أي صاحب فكر، والمبدع هو صاحب فكر في الدرجة الأولى، عن الاحتكاك بالجمهور. ويريدون أن يحرموا الجمهور من المثقف والمفكر. إنهم يلعبون هذا الدور لصالحهم، لصالح آلية مصالحهم، لصالح وظائفهم. هم موظفون لا أكثر ولا أقل.

الإنسان المبدع ليس موظفاً لخدمة هذا النظام أو ذاك النظام. من هنا أن للأجهزة وظيفة محددة هي خدمة النظام لا خدمة الإبداع.

□ ولكن أين الشعر؟

ـ الشعر موجود في نصوص شعرية، يكتبها شعراء متعددون في الأقطار العربية المختلفة. لكن ليس لهذه النصوص هذا الوجود البارز والضخم بسبب أنها غير مسموح تقديمها بكل ما فيها إلى الجمهور، إنما هي موجودة. الشعراء المبدعون موجودون في كل منطقة من المناطق العربية تقريباً. لكن هل يصل صوتهم حقيقة إلى الجمهور؟ هل يُقدَّمون كما يُقَدَّم نجم السينما، نجم كرة القدم مثلاً؟ هل يُقدَّمون كما يُقَدَّم السياسي؟ لا. الصفحات الأولى من الجرائد والمجلات تهتمّ بالقضايا السياسية، الاقتصادية، المعاشية، الحياتية، ولا تهتم بأكثر من هذا. الثقافة لا تشكل مادة للصفحات الأولى. والسبب هو أصحاب الصحف. مثلاً صرّح سياسي تصريحاً معيناً. هذا التصريح تنقله كل وكالات الأنباء ويُنشر على الصفحات الأولى. الشاعر أيضاً لديه تصريح يا أخي، فلماذا لا ينشر على الصفحات الأولى؟ وهو يتعلق أيضاً

بحياة الناس، فلماذا لا يُنشر؟ لماذا لا يقولون: صرح الشاعر فلان وقال كذا كذا كذا.. إنه لا يتصدر الصفحات الأولى لماذا؟ إنني أقصد أن للشعر والأدب والثقافة نفوذاً لكن هذا النفوذ ممنوع؟

□ ممنوع أو أن الشاعر نفسه مسؤول عن خسارة نفوذه؟ ألا تعتقد أن هناك قسطاً من المسؤولية يسأل عنه الشاعر نفسه.؟

ـ يمكن. الشاعر العربي مع الأسف يفهم وظيفته خطأ. ليس في وظيفته كمفكر. إنه يعتبر وظيفته أن يقدم شعراً فقط، وليس فكراً، بينما الشعر فكر في الدرجة الأولى، فكر متبلور في العملية الإبداعية هذه. لو فهم الشاعر أن له دوراً وإن له نفوذاً، لمارس كتابته وطريقة عرض كتابته بطريقة مختلفة.

□ الأسلوب الشعري المستخدم الآن عند أغلب الشعراء الحديثين أسلوب غير مفهوم، بصراحة. القارىء يقرأ ولا يفهم، فمن أين نأتي بالنفوذ عند الناس لمثل هذا الشاعر؟

ـ ليس السبب هو الشعر أو الشاعر، السبب هو التربية، التثقيف. هناك مسألة يجب ألاّ ننساها وهي أن الفرد العربي يدخل المدرسة والجامعة، هذه المرحلة تستغرق من حياة الإنسان حوالي عشرين سنة، ماذا يتلقى الطالب العربي خلال هذه المرحلة الدراسية، أو ماذا يعرف، ليس فقط من الشعر، بل عن العالم؟ مناهج التربية نفسها لا تهيء الإنسان لتقبل لا الشعر ولا الثقافة المعاصرة، ولا تمنحه حتى قدرة على التفكير بعالمه، لا تثير فيه أسئلة. مناهج التربية هذه يجب أن نشير إليها عندما نتحدث عن الجمهور والقصيدة. غربة الشاعر وغربة الشعر.

الآن لا أحد يجهل شوقي أو حافظ أو مطران، لقد دخلوا في نسيج المناهج التربوية وإستقروا فيها. أما ما حدث بعد شوقي وحافظ ومطران، فالطالب العربي لا يعرف ماذا حدث إلا بنتف قليلة. هناك طلبة تخرجوا من جامعات ومن أقسام أدبية لا يعرفون شيئاً عن الشعر الحديث. وهذا هو الواقع. إنه لم يمر عليهم أساساً، فكيف تطلب من هؤلاء أن يتلقوه في مرحلة النضوج هذه؟

إذن عملية تذوق الفن، تذوق الحياة نفسها، هي في الأساس عملية تربوية، وهي تبدأ مع الإنسان، في تربيته في المدرسة، في البيئة نفسها. بيئته نفسها لم يدخل

فيها الجديد، هذه البيئة ثقافتها تقليدية حتى الساعة. . من هنا تجد أن الأسباب أسباب بيئية أوسع من قضية شاعر وجمهور.

□ هل تجد فرقاً بين عبارة تجديد الشعر والحداثة في الشعر؟

- إنها ألفاظ مترادفة. «الحداثة» كلها مترجمة، الثقافة العربية معتادة على كلمة «تجديد». «تجديد»، «الإصلاح». يبدو لي أن كلمة «تجديد» صارلها نوع من الظل السلبي، لها ظلال سلبية، بمعنى أن «التجديد» يعني بناء شيء قديم، إعادة صقله وطلائه، بينما الحداثة تعني بناءً جديداً كلياً. الميل اللفظي لهذه الكلمة أو لتلك ليس مهماً كثيراً. إنما المهم هو الفكرة، فكرة التجديد، فكرة التحديث.

أنا أعتقد ان «الحديث» هو إستجابتنا نحن كشعراء، كمفكرين، كمثقفين، إستجابة واعية وملائمة للتحديات التي نعيشها في حياتنا. هل نستعين على مواجهة التحديات بشيء من ثقافتنا الموروثة، بشيء من الثقافة العالمية؟ هذا سؤال آخر. السؤال الأول هو أن هناك تحدّياً ويجب أن نواجهه.

نحن لا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن تركيب الثقافة الشائعة، عن الإطار الثقافي الموجود في منطقتنا، هذا التركيب الثقافي بالطريقة التي يُطرح فيها نصفُه هو الأصالة. صار هناك نوع من الالتباس. مجتمعاتنا العربية القديمة التي قدمت هذه الثقافة امتلكت أصالتها لأنها عبّرت عن نفسها. وكان لتعبيرها طابع خاص. أعطت تعبيرها عن نفسها طابعاً خاصاً. من هنا إكتسبت أصالتها. . نحن لا نستطيع أن نستعير هذه الأصالة ونسميها أصالتنا لأننا نحن قوم آخرون نحن لنا عصرنا وتاريخنا وظروفنا، فإذن يجب أن يكون عملنا حاملاً لصبغة خاصة بنا، يعبّر عنا، هنا نكتشف أصالتنا كبشر، ليس باستعارة أصالة ماضية.

المعاصرة في الرأي السائد هي متابعة ما يحدث في العالم الغربي أو الشرقي. وأن تكون معاصراً معناه أن تتعامل مع العالم كما يتعامل معه هؤلاء.

هذه هي النظرة الشائعة عن المعاصرة، أن تتخذ من المناهج الغربية، من طرق التفكير، من التقنيات السائدة، أسلوباً في حياتك فتصبح معاصراً.

الغربي معاصر لأنه استجاب لتحديات البيئة والظرف التاريخي الذي يعيشه، لكن أنا بأي معنى سأكون معاصراً؟ بنفس المعنى أيضاً، أن أستجيب لتحديات ظرفي

التاريخي، لبيئتي، لحاجاتي. أما تقليدي للغرب، وتبعيتي له، فهذا ليس من المعاصرة في شيء. إنه نوع من المسخ، كما لو أنك تستعير أصالة مجتمع آخر.

الأصالة، المعاصرة، وجهان لعملة واحدة، وهي أن يكون الإنسان بحجم وجوده الراهن. أن يكتشف له دوراً في هذه الحياة، في هذا العصر، أن يكون له دور وتكون له رسالة. هذه هي الأصالة وهذه هي المعاصرة.

□ على صعيد الشعرية العربية، هل ترى أن هناك خطأ متواصلاً ومستمراً به يُعرف الشعري من غير الشعري، أم ترى رأياً آخر؟

ـ الشعرية العربية المعاصرة أنا أعتقد أنها اضافة للشعرية العربية التاريخية، لكن ليس بالضرورة أن يكون الامتداد مشابها، وليس بالضرورة أن يكون هناك تماثل بين شاعر في القرن العشرين مع شاعر في القرون الوسطى مثلاً. هذا لا يعني امتداداً. أنت تضيف، أنت تبدع. إذن أنت تقف على أرض واحدة مع المبدع الذي كان قبلك قبل ألف سنة، أو مع مبدع آخر كان موجوداً في منطقة أخرى من العالم. نحن الآن نستجيب لابداعات مكتوبة في عصور مختلفة، وفي أماكن مختلفة وكتبتها شعوب مختلفة.

هناك إذن إبداع، هنالك أجوبة على اسئلة استطاع هذا الشاعر أن يتوصل إليها، اسئلة يسألها أي انسان في أي زمان وفي أي مكان. من هنا قيمة التواصل. اذا استطعت كشاعر أن تجيب على اسئلة كائن بشري مولود قبل ألف سنة أو سيولد بعد ألف سنة، تكون قد وصلت في الحقيقة إلى مستويات رفيعة جداً من الوعي لوجودك، من ناحية كانسان لك جنسية محددة، ومن ناحية أخرى أن لك هوية أو جنسية أكبر.

□ ماذا اعطيت أنت في واقع الأمر؟

ـ أنا حتى الآن لم استطع أن أتلمّس بنظرة ناقد تخومي. أحس أنني لم اعطِ شيئاً كثيراً لا في الشعر ولا في النقد ولا في الرواية. أحس انني اعطيت شيئاً بسيطاً: ملاحظات أو هوامش، وإنما استطيع أن استشفّ بعض الميول. أنا اعتقد أن لكل انسان شروطاً. الشرط الأول كونه ينتمي إلى شعب، الشرط الثاني كونه ينتمي إلى قومية أكبر من وجود الشعب. الشرط الثالث أنه ينتمي إلى إنسانية. في كل كتاباتي لم أحاول أن أبرهن أنني فلسطيني، أو أني عربي. هذه الشروط أنا تجاوزتها لأبرهن أنني إنسان لا يختلف عن أي إنسان آخر في هذا الكون. من هنا أهمية أن أعطي لتجربتي

بعدها الإنسـاني بحيث اشعر بـارتياح عميق عنـدما أجـد قارئـاً من أي مكان يقـرأ لي قصيدة تثير فيه شيئاً مـا وتوجـد علاقـة بيني وبينه. أشعـر عندهـا بأنني نجحت في أن أكتب النص الذي يُفترض أن يُكتب. طبعاً خلال نصوصنا تـدخل حـالاتنا الخـاصة، لحظتنا التاريخية، بوصفي فلسطينياً تقوض كيان شعبه وخرج معظم شعبـه من أرضه، وأرضه محتلة. كل هذه مسائل تدخـل حتماً في نصّنـا الشعري. لكن كيف أثـير اهتمام الانسـان بقضيتي الخاصـة هـذه؟ هـذه مشكلة أي شاعـر يمتلك قضية خـاصـة مثـل قضيتي. أن اثير اهتمامه بتعريفه بأن أي شيء يهم الانسـان في العالم ليس غـريباً عني. والعكس صحيح. بالبساطة هذه أستطيـع أن اتواصـل مع الآخـرين. وحتى لو كتبت موضوعاً يتعلق مثلاً بامرأة يـونانيـة تعيش في قبرص، تجـد أن طريقـة كتابتي، طـريقة خيالي، ستنطق عن نفسها، ستنطق عن فلسطينيتي. مع أن الموضوع ليس فلسـطينياً. إذن ليس الموضوع هو الأساس في تحديد هـوية الانسـان، إنما طـريقة تنـاوله، طـريقة رؤيته. من هنا تتشكل مع الزمن رؤيا.

النقطة الأخرى أنني ضد وجود ما يُسمى رؤيا فلسـطينية، عربية. الإبـداع متفرد، بمعنى أن كل إنسان مبدع له نظرة خاصة، له شخصيته. هذا التشـابه لا يـوجد إلا في حـالات السهولـة والكسل. هنـاك تنوع كبـير في التجارب والنـظرات لأن كل خلفيـة انسان تقف على خلفية انسان آخـر، إنما مـع وجود بيئـة واحدة، إطـار ثقافي واحـد، تستطيع أن تتلمس وحدة معينة. لكن التنوع الضخم هو طريقتنا نحن في التعبـير عن أنفسنا.

□ ما الذي تعطيه الثقافة للشاعر؟ إلى أي حد ينبغي أن تظهر الثقافة في شعره؟

ـ كل ثقافـة تزود الشـاعر بـزاوية للنـظر. هناك ثقـافات تـزود الشاعـر بزاويـة مقـدارها تسعـون درجة. هنـاك ثقافـات أخرى تـزود الشاعـر بزاويـة مقدارهـا سبعة واربعون درجة. وهناك ثقافات أخرى متطورة تزود الشاعر بـزاوية مقـدارها ثـلاثمائـة وستون درجة. الشاعر العربي ثقافته تزوده حقيقةً بزاوية نظر ضيقة. ولهذا تجد أن كتابته لا تتركز على العالم الموضوعي. هو لا يحاول أن يعرّفك عـلى شيء يحدث خـارج ذاته، خارج نفسه. هو لا يعرّفك على مسرح. النص الأدبي هو عبارة عن أخـذ مشاهـد إلى مسرح، سواءً كان هذا المسرح قصيدة أو رواية أو مسرحية. الشاعر العربي يسلّط كل الأضواء الثقافية التي يمتلكها على نفسه. وأنت لا تشاهد المسرحية وإنما تشاهد المشاهد الذي هو الشاعر.

في الثقافة الأجنبية، الفرنسية مثلاً، تجد أن جان جينه عندما كتب «أربع ساعات في شاتيلا»، استخدم ثقافته، مناهجها، طرقها في الرؤيا، ليضيء المشهد. ضمن المشهد، ضمن الاضاءة، استطاع جانيه أن يدخل ويكون موجوداً ضمن مشهد.

دور الشاعر هنا اختلف. والفرق في رأيي هو الفرق في التهيئة الثقافية. ثقافتنا العربية، نتيجة موروثها، ثقافة كلامية تفصل بين الكلام والواقع. هناك تمسك كبير بالكلام كمثال مستقل لا علاقة له بالتجربة. أن تكتب يعني أن تنظم الفاظاً، ترتبها بطريقة جميلة. نتلقى في مدارسنا هذا الموضوع في الانشاء: أكتب عن رحلة في الربيع. قد لا يكون الطالب رحل رحلة في الربيع ولكن المفروض فيه: بالرغم عنه، أن يكتب عن الربيع وهو لم يشاهده. هنا يلجأ الطالب إلى مخزونه اللغوي المكتوب في الكتب. يأخذ الاوصاف المتداولة. وتستمر هذه العادة عند المثقف البالغ أيضاً. فهو يستخدم في كتابته المحصول اللغوي ولا يتعامل مع التجربة. من هنا أن كتابتنا العربية كتابه غير واقعية على الإطلاق، أي أنها لا تسلط الأضواء على مسرح الحياة.

الثقافات الغربية توصلت كما اعتقد إلى مستوى من الواقعية رغم اختلاف كل مدارسها، من سوريالية، إلى رواية حديثة، إلى تداعي اللاوعي.. كتّاب على اختلاف اتجاهاتهم الإيديولوجية تجدهم دائماً واقعيين في كتابتهم، ملامستهم للأشياء بتفاصيلها، معرفتهم بها. وأنا ارجح أن السبب هو أن انسان الحضارة الغربية منغمر في تفاصيل الواقع، في تفاصيل الواقع. هو انسان منتج. نحن معزولون ومخلوعون عن واقعنا. نحن لا ننتج، وبالتالي نحن لا نعرف شيئاً عن تفاصيل الواقع. لا نعرف إلا الألفاظ.

من هنا أن تجربتي أنا كأديب أو كمبدع محدودة الأفق في محصولي اللغوي لا أكثر ولا أقل، وليس في محصولي من التجربة. التجربة هي عبارة عن غوص في تفاصيل الواقع. هذا هو أساس التجربة.

□ كيف تفسر هذا اللهاث عند بعض الشعراء العرب باتجاه تقليد الشعر الأوروبي والغربي؟ ألا تعتقد أن نافذة تطل بنا على شعر الشرق، شعر الهند مثلاً، أجدى من هذه النافذة على غرار باوند والآخرين؟

ـ إن تفسير هذا بسيط، وهو أن توجه المثقفين العرب كان إلى الغرب نتيجة

العلاقة التي نشأت منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبشكل أقوى في القرن العشرين، العلاقة السياسية والإقتصادية والإجتماعية. من هنا أن التوجه إلى الغرب كان توجهاً قسرياً. لو أن بلداً كالهند احتلتنا، لكان توجهنا هندياً. لو احتلتنا الصين لكان توجهنا صينياً، وهكذا. ولهذا تجد أن الدول العربية التي احتلتها فرنسا، كان توجهها فرنسياً، ثقافتها فرنسية ونماذجها فرنسية. الدول العربية التي احتلت من قبل الانغلو سكسون كان توجهها توجها انغلو سكسونياً. وهذا أمر طبيعي.

وعن استفادة الشعر من الثقافة الغربية، نحن كعرب بلغنا مرحلة من الوعي وادركنا الأسباب، وبالتالي فإنه يتعين علينا أن نتطلع إلى مشهد أوسع من مشهد أوروبا، وأن نستمد إحتياجاتنا ورؤيانا من أمثلة عديدة، شرقية وغربية على قدم المساواة.

□ وهل تعتقد أن لدى الغرب ما يقدمه لنا شعرياً، في ميدان الشعر بالذات؟

ـ أي شعب غربي أو شرقي لديه طاقات إبداعية. وأكيد أن تعرفنا عليها يقدم لنا ثروة ثمينة. نحن لدينا في التراث العربي مسألة أوضحها كما يلي: كان الانسان المتعلم عندما يتلقى العلم على يد أستاذ أو شيخ، لا يُسمى عالماً إلا إذا قام بالرحلة من أجل العلم. في المرحلة الأولى، مرحلة تلقي العلم عند الشيخ، كان الطالب يتلقى علمه في بيئته، في ثقافته المحلية، هذا لم يكن يكفي ليصبح معلماً. كان المفروض عليه أن يرحل في طلب العلم. الرحلة في طلب العلم في التراث العربي لها مغزى كبير. كان الطالب يخرج عن نطاق ثقافته المحلية، كان يرحل ويطلب العلم اينما يكون. في هذه الرحلة يحتكّ طالب العلم بالثقافات الأخرى ويمتلك منظوراً أوسع للمشهد الثقافي. ولهذا فإنه عندما يعلّم، بعد ذلك، سيكون ممتلكاً لمعايير أدق مما لو ظل في نطاق ثقافته المحلية أو الاقليمية. هذا في تراثنا.

نحن الآن يجب أن نعتبر الرحلة من أجل طلب العلم هدفاً كبيراً جداً، ذلك لأننا لو بقينا على معاييرنا المحلية والاقليمية لبقينا ضيقي الأفق، ولا نستفيد من العالم. الآن، مع الأسف، لا تجد عودة إلى معايير ضيقة تخص قطراً، بل عودة إلى تفتت أقطار تؤدي إلى مفاهيم ومعايير القرية الواحدة. نحن نعيش كارثة الآن، على صعيد التلقي الثقافي. طائفية على عرقية على قبلية. الآن، الإنسان العربي يُسحب من مشهد على الأقل كان متوفراً سابقاً، كان المشهد أوسع، فإذا بالمشهد الذي يُسحب إليه الآن

أقل وأقل. الآن يُحصر المواطن في طائفته، فأي معايير سوف يمتلكها؟ هذا الإنسان ستكون معاييره ضيقة، إنسان متعصب، تعامله مع العالم تعامل مؤلم لأنه سيكون في صدام معه. لاحظ أن الإنسان الذي يرحل كثيراً، الذي يطّلع كثيراً، يصير إنساناً منفتحاً، ومرناً، وقادراً على التفاهم مع العالم. ولهذا تجد أن التجار، تاريخياً، هم الذين نقلوا الحضارات، أحدثوا مرونة في الحضارات. لما سافروا ورحلوا، اطلعوا على عالم آخر، على مفاهيم، لم تعد مقاييسهم الضيقة المحلية هي المقاييس الشاملة. اكتشفوا أن من الممكن أن تكون المعايير مختلفة عندما يتعرفون إلى ما لدى العالم الآخر. والحل هو الإنفتاح بالطريقة هذه. الانفتاح هو طلب العلم.

الرحلة تكوّنك كانسان، أنت قبل أن ترحل تكون مجرد مشروع إنسان، الرحلة تجعل منك إنساناً كاملاً.

□ ولذلك تحدث العرب عن مغزى الاسفار. .

ـ مغزى الرحلة في طلب العلم مغزى واضح جداً في ذهني. مغزى تكوين الشخصية. في العادة في العصر العباسي، كان التجار يرسلون أبناءهم في مثل الرحلة التي نتحدث عنها. وبعد صعوبات ومشاق ومعاناة يعود هؤلاء الأبناء إلى الاستقرار ولكن بشكل مختلف تماماً.

هنا تجد شيئاً من الرمزية في رحلات السندباد السبع والمشاق والاهوال التي تتعرض لها. خليل حاوي استخدامها في بعض قصائده، اعتبرها رحلات في النفس الإنسانية. جعل للسندباد رحلة ثامنة.

(الحوادث ١٩٩٠)

مع محمود درويش

□ ما هي أخبارك؟

ـ يعجبني كثيراً أن أُسأل عن أخباري، أخباري الشخصية والأدبية. أنا ما زلت في الطرق التي تصب في مسار واضح إلى حد ما وهو، على المستوى الأدبي، أن أحاول الاقتراب من إنجاز قصيدتي التي لم أكتبها حتى الآن. كل ما كتبته مقدمات لكتابة هذه القصيدة التي اعتبرها نشيدي الطويل. ولهذا المستوى، ما زلت أحاول أن أواصل تطوير شخصيتي كشاعر، وشخصيتي كإنسان فلسطيني منخرط في الدفاع عن الحلم الفلسطيني وعن أدوات إنقاذ هذا الحلم مما يتعرض له من محاولات إحباط وتغييب. لماذا أركّز على كلمة حلم؟ لأنني أعتقد أن مرحلة الحصار الحالية تستهدف إصابة الحلم الفلسطيني في الصميم وخلعه من صلب الضمير والاهتمام العربيين، وتحويل القضية الفلسطينية في الوعي العام إلى قضية ثقيلة ومملة. إن الضجر هو أحد الأسلحة التي يتعرّض لها الحلم الفلسطيني لفك اشتباك العرب مع هذا الحلم. وبالتالي أشعر بأن مهمتي كأحد المؤمنين والمدافعين، وأحد حراس هذا الحلم، أصبحت أكثر صعوبة مما كانت في السابق لأننا الآن مطالبون بالبرهنة على شرعية الحلم الفلسطيني ليس للعالم الغربي، وإنما للعالم العربي. وبالتالي تتعدد مستويات نشاطي ولا تأخذ دائماً شكل الهمّ الأدبي الأول بقدر ما تأخذ أيضاً هم الدفاع التعبيري والإعلامي وأشكال الدفاع الأخرى خارج الأدب. وعلى مستوى الشعر، أظن أن مرحلة ما بعد «جمهورية الفاكهاني»، كما أسميها، بغض النظر عن تقييم صوابها أو خطأها، أتاحت لي فرصة العودة قليلاً إلى الذات، والتأمل في عمق الأشياء، وفي عمق النفس، وهذا هو السبب الذي شكل عودة أصفى إلى الغناء في شعري لأنني أشعر أنني كمواطن مدعوّ للردّ على كل التحديات اليومية التي تمرّ بها قضيتي. إلا أنني أتعامل الآن مع معركة الدفاع عن الروح وعن الحلم. وهذا طبعاً يؤثّر على شفافية القصيدة. وتقترب الآن

قصيدتي من التلخيص الأكثر، ومن مراجعة تجربتي الشعرية بكاملها في علاقتها بتجربة الشعر العربي الحديث كله وكما ترى، وأنت أحد المراقبين لتطوري أو نموي الشعري، فإنني أحاول أن أؤسّس في شعري كلاسيكية حديثة للخروج من مأزق شعري الشخصي وأقترح مشروعاً على زملائي للتعامل مع الحداثة تعاملاً أكثر ارتباطاً بتاريخ الشعر العربي نفسه. إذن أنا على المستوى الشعري ما زلت قلقاً، وهذا القلق يولّد عندي شحنة خلق إذا جاز التعبير. على مستوى المواطنة أنا أشد قلقاً لأن الحلم والروح الفلسطينيين مهددان بأسلحة عربية الآن. وعلى المستوى الصحي، صحتي أفضل بعد ن مررت بالأزمة القلبية الخطرة. فأنا ما زلت أطوِّر مستويات شخصيتي الوطنية والأدبية. وأنا على حد ما، ما زلت أستطيع أن أقول إنني ما زلت بخير.

□ في البداية كنت شاعراً رومانسياً بأدوات فنية وشعرية بسيطة ومتواضعة. ومع الوقت أغتنت التجربة، وقيل تعقدت، وللتعقيد مؤثراته المختلفة. هل يمكن أن تلقي نظرة على تجربتك الشعرية الأولى وصولاً إلى تجربتك الشعرية الحالية؟ وما هي خططك الشعرية للمستقبل؟

ـ هذا صحيح. أنا بدأت شاعراً رومانسياً ليس بالمعنى التاريخي لكلمة رومانسية، إنما كشاعر يستعمل أدوات غنائية بسيطة للتعبير عن عمر تجربته. وتطورت رومانسيتي من رومانسية حالمة إلى رومانسية ثورية أو نضالية. ثم تعقدت أشكال تعبيري إلى أن أوصلت إلى ضرورة طرح مثل هذا السؤال.

طبعاً أنا مثل أي شاعر آخر في أي زمان وفي أي مكان، ابن ظروفي التاريخية والاجتماعية. وطبعاً مسيرة حياتي الشخصية والعامة تترك آثارها الكبرى على انعكاساتها الفنية. تعبيري الفني هو انعكاس لهذه المسيرة. إنه ليس انعكاساً سهلاً بسيطاً. إنه انعكاس أكثر جدلية وتعقيداً. والظروف التاريخية التي مررت بها مع شعبي من بساطة الوعي حول مفهوم حرية فلسطين وتحريرها، الوعي القومي المبكر لهذه المسألة، الوعي السهل كما أسميه، إلى الوعي الأكثر تعقيداً، إلى مواجهة التجربة الصعبة المعقدة، واختلاط عقبات تحقيق الحلم العربي الفلسطيني بمعوقات داخلية وعربية تتصل أحياناً إلى حد التساؤل عن الخلل العضوي الموجود وفي البنية العربية. وطبعاً بهذا المعنى، بمعنى الوعي، تصبح فلسطين أبعد مما كانت في السابق، وبالتالي تصبح القصيدة أكثر شفاءً ومعاناةً في سيرها على الطريق المجازي كما تسميه، طريق

فلسطين. لا بد لكل نشيد، لكل قصيدة في العالم من طريق ما. وهذا لا يتعلق بإقليمية الشعر أو وطنيته أو قوميته، وإنما لا بد من مسار طريق لأي غناء. الغجري المسافر من قرطبة إلى إشبيلية، هذا أيضاً له طريق. اللبناني المسافر إلى الجنوب له طريق. لا أعني بذلك أننا نضع الشعر في قوقعة أو في صدفة إقليمية أو محلية، ولكن لا بد للشاعر من رحلة. فالرحلة الفلسطينية بسبب الظروف التاريخية والعربية المعقدة أصبحت أصعب.

هذا على المستوى الموضوعي. أما على المستوى الذاتي فلا شك أن شخصيتي قد تغيّرت. لا أعني بأنها تغيّرت، إنها انقلبت على ذاتها أو راجعت نفسها. تغيرت بمعنى تطورت. فطبعاً هناك فرق بين شاب دون العشرين وبين رجل في الأربعين. أي من مداركي وحقول معرفتي، وتجاربي الشخصية، وثقافتي، قد واصلت قصيدتي إلى مراحل أكثر تساؤلاً عن الجانب المعرفي للشعر. ولم تعد القصيدة خدمة مباشرة لقضية وطنية أو قومية، إنما أصبح لها استقلالها، أو معادلها المستقل لما نتحدث عنه، لأن للقصيدة عالماً مستقلاً عن موضوعها أحياناً كبناء وكشروط وكأدوات عمل. فأنا لا أعبّر فقط عن الموضوع الذي أعبر عنه، ولا عن درامية هذا الصراع فقط، إنما أيضاً أشتغل على مستوى تطوير قصيدة عصري. القصيدة العربية أنا أحد المطالبين بالمساهمة في تطويرها وفي خلق توازن، إذا أمكن التعبير، بين اتجاهين يهددان القصيدة العربية الآن، وهما السلفية المغرقة في إنكار التطور التاريخي الذي نعيش فيه، ومسار آخر هو مسار ما أسميه بالفوضى العدمية التي تقترح على القصيدة باباً واحداً للمعاصرة، هو أن تنقطع عن تاريخها.

إذن مسؤوليتي كشاعر أن أكون طرفاً في هذا الحوار المتعلّق بأحد مكونات الروح العربية وهو الشعر. ومهما تسرع النقاد الحديثون، أو الشبان، في استرداد مكانة القصيدة العربية من الوجدان العربي فإنهم برأيي مخطئون لأن الشعر ما زال، كما قيل قديماً، ديوان العرب. طبعاً هذا قد لا يكون حكماً نهائياً أو خالداً، ولكن في المرحلة التاريخية والاجتماعية التي نعيشها ما زال الشعر هو أحد أهم مكوّنات النفسية والروح العربيتين.

□ في الساحة الشعرية نظريات كثيرة وعن الشعر والحداثة. أين أنت من هذه النظريات؟

ـ الشعر هـو أكـثر أنـواع التعبـير الثقـافيـة قـابليـة للجـدل. ليس هنـاك حقيقية نهائية في التعامل مع الشعـر. ومصدر هـذه الصعوبـة هو أننـا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر، أو أن نعرِّف ماهيته. هذا بالإضافة إلى البحث عن فـاعليته أو عن جدواه. لقد استطعنا أن نحقّق شيئاً واحداً هـو أن نكتشف بعض عناصر جمـالية الشعر. وأما ماهية الشعر فلم نستطع بعـد العثور عليهـا. وأنا كـما قلت سابقاً أعرف الشعر مما ليس شعـراً. أستطيـع أن أقول إن هـذا ليس شعراً، ولكني لا أستـطيع أن أقول لماذا هذا شعر. وكنت أود أن ينصرف الشعراء أكثر إلى التعبـير مما ينصرفـون فيه إلى التنظير، لأن التجربة الشعرية العربيـة الحديثـة ما زالت فعـلاً حديثـة، وما زالت تعاني من عدم وجود أدوات تنظير لها، أو أدوات نقدية ملائمة لها. وهـذا الغياب هـو الذي دفع كثيرين من الشعراء إلى القيام بهذه المهمة. وطبعاً هذا التنظير يكون أحيانـاً عـلى حساب الانصراف إلى الإبـداع الشعري. لأن الشـاعـر إذا انصرف إلى التنـظير الشعري فهو محكوم بالدفاع عن تجربته الشعرية الخاصة ، ووضعهـا قانـوناً أو معيـاراً للحكم عـلى التجارب الأخـرى. ومن هنا يضيق هـذا الشاعـر الناقـد طريق مسـاحة الحوار من تجارب الشعراء الآخرين. و هـذا ما يفسر اقتنـاعي الواضـح عن المساهمـة الأوضح بمسألة خوض موضوع الحداثة.

برأيـي أن الشاعر الحديث ينتج شعراً حـديثاً. وعليـه أن ينتج شعـراً حديثـاً، وأن يعـبّر عن نفسه وعن زمنـه وعن ظرفـه التاريخي دون أن يبحث في مقـابل ذلـك عن الإطار النظري ثم يكـرّس طاقتـه الشعريـة لخدمـة هذا الإطـار النظري. فـالإبداع إذن سابق للنقد وسابق للتنظير.

موضوع الحداثة أصبح موضوعاً ممـلاً بالنسبـة لي، لأننا نـرى كثيراً من الجـرائم المرتكبة باسم الحداثة.

بصراحة كل شاعر في زمنه كان شاعراً حـديثاً. والحـداثة العـربية ليست، كـما يدّعي أصحابها الآن، بنت هذه الساعة. الحـداثة العـربية مـرّت في كل طـريق تطور الشعر العربي. في كل مرحلة ازدهار للشعر كان هناك ازدهار للحدث الشعري. امرؤ القيس كان حديثـاً في الجاهليـة، وأبو تمـام والمتنبي كذلـك وصولاً إلى الآن. الحـداثة موجودة في كـل تاريخنـا الشعري وليست اختـراعـاً تكنـولوجيـاً قام بـه بعض الشعراء العرب في القرن العشرين.

الحداثة بالنسبة لي هي أن أعبّر عن عالمي النفسي وعالمي الموضوعي، عن تاريخي الشخصي وتاريخي العام بأدوات حديثة تتفق مع متطلبات تطور الإنسان العربي في هذا العصر. ولكن لا يمكن أن تأتي هذه الأدوات وهذه الدوافع من خارج التاريخ العام للشعر العربي نفسه. أي أن الحداثة لا يمكن أن تكون حداثة عربية إلا إذا جاءت من داخل تاريخ الشعر العربي. وهذا قد يكون أحد أسباب الخلاف بيني وبين كثيرين من الشعراء الشبان الأبرياء، أو الملغومين، لا أعرف بالضبط، الذين يشترطون بأن تكون حداثة الشعر العربي انقطاعاً كاملاً عن مجمل تطور الشعر العربي. ماذا يعني ذلك؟ يعني أننا سنصل إلى ترجمات رديئة لحداثات أخرى في ظروف تاريخية أخرى منقولة عن متطلبات تطور غير متوازية مع متطلبات تطورنا. فالحداثة الفرنسية ليست هي الحداثة العربية، أو لا تصلح أن تكون حداثة عربية لأن مستوى التطور في المجتمع العربي يختلف عن مستوى تطور المجتمع الفرنسي. وبالتالي فإن مفهوم الحداثة الفرنسية يختلف عن مفهوم الحداثة العربية.

نقطة ثانية هي أنه ليست هناك مقاييس مطلقة لفهم الحداثة لأن الحداثة هي دائماً مسألة نسبية وبنت تاريخ معين. ليست هناك حداثة صالحة لكل العصور. ومن هنا أعتبر أن سلامة تطور الشعر العربي مشروطة بأن يأتي هذا التطور من داخل الشعر العربي في علاقة تفاعله مع تجارب شعر الشعوب الأخرى. طبعاً أنا لا أغلق الباب على التفاعل مع أحدث أشكال تطور التعبير الأدبي في العالم. بالعكس هذا التفاعل ضروري جداً ولكن أيضاً هذا ينبغي أن يقوم على جذور القصيدة العربية الكلاسيكية.

□ كثيراً ما تسمع أنت ونسمع نحن أصواتاً تقول: ما المانع من بناء الحداثة الشعرية العربية في فضاء الشعر الفرنسي؟ هل يمثل هذا النوع من الاغتراب بوصلة سليمة في رأيك للتحديث؟

ـ قد يكون هذا المفهوم بريئاً. إنني لا أقدم اتهامات لأحد. ولكنه جزء من التبعية السياسية أو النفسية أو الإدراكية العامة للغرب. طبعاً أنا لا أدعو إلى فصل بين شرق وغرب، ولكن هناك ملامح وطنية محددة لكل شعب. وطبعاً نحن نتعلم من الغرب وثقافتنا المعاصرة هي إلى حد ما ثقافة غربية. إنها طبعاً لا تذيب شخصيتنا لأننا مؤسسون بثقافتنا العربية. التفاعل بين الثقافات مسألة لا تخيف. بالعكس هي

تغني الثقافة الوطنية. كما أن الغرب تأثر بثقافتنا في مرحلة من مراحل دون أن يفقد هويته الغربية. أما أن نسبح في فضاء الغرب بدون أجنحة وطنية، أو بدون مناخ بيئة وطنية، فإننا سنضيع، سنلتهم، سيتم التهامنا. وأنا أرجو من هؤلاء الشعراء الذين لا يجدون مانعاً من بناء الحداثة الشعرية العربية في فضاء الشعر الفرنسي، أو الأجنبي، والذين لا يملون من الحديث عن التجريب، أن يتأكدوا من سلامة رأيهم في الشعر العربي. أي أدعوهم إلى قراءة الشعر العربي قراءة أخرى، وقراءة جيدة مدججة بوسائل معرفية أكثر قابلية للوصول لأنني أخشى أن يكون بعضهم قليل الاطلاع والمعرفة على تجارب الشعر العربي وعلى الحقيقة الداخلية لهذه القصيدة. قد يكون التساهل في التعمق بتاريخ الشعر العربي من الأسباب التي تدعوهم إلى الافتنان غير المشروط بالتجربة الغربية..

□ وتحطيم اللغة؟

ـ أنا لا أفهم هذا التعبير، إذا كان المقصود بتحطيم اللغة هو تحطيم نمطية معينة في التعبير، فهذا كلام سليم. فعلاً هناك إنشاء عربي ليس سببه اللغة، بل بعض الفقهاء وبعض كتاب المقامات. هناك أنماط وأنساق تعبيرية لا تحتاج لبطولة من أجل تحطيمها. أصلاً الحياة حطمتها، والقوة الإبداعية عند الكاتب العربي تحطمها. أما تحطيم اللغة أو تفجير اللغة فأنا لا أفهمه. قد يكون ترجمة، قد يكون تعبيراً مجازياً مقبولاً. فعلاً الشاعر أو الأديب المبدع، يفجر اللغة. يفجر اللغة بقدرات وطاقات ودلالات لم تكن موجودة فيها باستعمال آخر. بهذا المعنى لا بأس. أما أن نفهم تفجير اللغة على أنه اختراق للقواعد الأولى للغة، فهذا كلام جهلة لا كلام مبدعين. لأنك، كما ترى أنت في الصحف التي تنشر الشعر والنثر الآن بدون رقابة، تستطيع أن تقرأ الفاعل منصوباً والمجرور مرفوعاً بحجة أن هذا تفجير للغة. هذا لعب صبية لا مقولة نظرية جديدة.

□ هل أنت مع تسييس الشعر أم مع ابتعاده عن السياسة؟ وما هي المعادلة السليمة برأيك لتعامل الشاعر العربي مع واقعه؟

ـ أنا ضد الدعوة إلى التسييس وضد الدعوة إلى تحديد مهام للشعر. الشعر يعبّر. يعبّر عن زمن محدد، وتاريخ محدد، وبشر محددين. والقضية العربية الأولى في هذا الزمن هي قضية سياسية. أعتقد أن مفتاح فهمنا لمشاكل التطور العربي، أو

للتدهور العربي هو السؤال السياسي. والإنسان العربي يعيش كل مشاكله، حتى الشخصية منها، تحت ضغط الانعكاسات السياسية. فالقضية السياسية في العالم الثالث بشكل عام هي القضية الفكرية والوجودية الأولى. وبالتالي فإن الشعر المعبّر عن هذه الحالة، أو عن هذا الزمن، أو عن هذا الشعب، لا بد له من أن يعبّر عن هذه النقطة السياسية.

طبعاً الخلاف هو على كيفية التعبير عنها. أن يكون الشاعر خادماً لقضية سياسية محددة، هذا يقتل الشعر ويتحوّل إلى خطابة يحسنها النثر أكثر من الشعر. لذلك أنا ضد تسييس الشعر. ولكن أنا مع انخراط الشعر في الواقع الذي يعبّر عنه. وبما أن هذا الواقع سمته الأولى سياسية، فلا بد للشاعر من أن يتعامل مع هذه القضية السياسية بأدواته هو، وبطريقته هو، وباستقلاله التعبيري عن التعبير السياسي المباشر. وبالتالي فإن دعوة تسييس الشعر هي دعوة خاطئة، والدعوة إلى ابتعاد الشعر عن السياسية هي دعوة خاطئة أيضاً لأن معناها في الشرط العربي الراهن الابتعاد عن الواقع.

ولكن سؤال الشعر والسياسة يبقى هو السؤال الأول المطروح على كتاب العالم الثالث كله لأن القضية التي يعيشها أديب العالم الثالث مختلفة جداً عن القضية التي يعيشها الأديب الغربي. وهذا يتفرع إلى أسئلة مختلفة. علاقة الشاعر بالسلطة، علاقة الشاعر بالناس، علاقة الشاعر بالواقع، علاقة الشاعر بلغته. فكل الأسئلة الحديثة برأيي متفرعة من سؤال الشعر والواقع، أو الشعر والسياسة. وهذا الموضوع في منتهى الاتساع، وكل جدلنا الثقافي يدور حوله. القضية تتوقف، كما قلت، على كيفية التعبير عن هذه المشكلة، وليس على حق التعبير أم لا. لا يستطيع أي شاعر عربي أن يكون غائباً عن الموضوع السياسي لأن كل الشعر العربي الحديث هو شعر سياسي بشكل أو بآخر. ولكن المسألة هي كيف يتحول هذا الواقع وهذه السياسة إلى فن يتحلى بمزايا التميز عن موضوعه الذي يعبّر عنه.

□ كثيرون يحبون أن يسمعوا رأيك بشعر المقاومة الفلسطينية، سواء شعر الداخل أو شعر الخارج.

- لي رأي قديم يتعلق بالشعر الفلسطيني. أنا أوّل من دعا إلى كسر المفهوم الصارم للشعر الفلسطيني. أنا أعتقد أن الشعر الفلسطيني هو جزء من حركة الشعر

العربي. طبعاً الشعر الفلسطيني يتحلى بمزايا أو بملامح فلسطينية محددة، ولكن هو كلغة وكبناء وكسياق تعبيري وتركيب، جزء من حركة الشعر العربي. والفلسطينيون طبعاً يطرحون أسئلتهم بطريقة مختلفة لأنهم بحاجة أكثر من سائر العرب إلى العثور على وطنهم في اللغة. وهذا مما يجعل الشاعر الفلسطيني أكثر مطالبة من زميله العربي، وبالتالي تثقل عليه أسئلة الشعر والواقع أو الشعر والسياسة، لأن المواطن الفلسطيني المحروم من كل شيء، يجد أحياناً تعويضاً عن حرمانه بالقصيدة أو بالنص الأدبي الفلسطيني. وهذا مما يجعل للشعر الفلسطيني مكانة خاصة في الحياة الفلسطينية تبلغ حد التعلق بالوطن، لأن الوطن المغيب من الواقع حاضر في القصيدة.

هذا أحد الملامح المميزة للشعر الفلسطيني عن سائر أشكال الشعر العربي. هذه المكانة وهذا الاستحضار للغائب. ولكنني لا أستطيع أن أحاكم الشعر الفلسطيني إطلاقاً بمعزل عن علاقته بالشعر العربي. ومقياس جدوى وفاعلية وجمالية الشعر الفلسطيني لا تحاكم إلا في سياق وضعه كتيار من تيارات الشعر العربي المعاصر. ومن هنا لا أعتقد أن الشعر الفلسطيني متفوق. بالعكس، في مستويات جمالية معيّنة، هو أكثر تخلّفاً جمالياً من الشعر العربي لانشغاله بالاستجابة إلى مطالب وطنية يومية. فليس للشاعر الفلسطيني ترف الإبداع الجمالي لأنه خاضع لضغوط حياتية ضخمة جداً تمنعه أحياناً من تطوير نفسه. دون أن ننفي طبعاً دور بعض الشعراء الفلسطينيين، أو القصائد الفلسطينية، في المساهمة بتطوير القصيدة العربية بشكل عام. أنا أريد أن أقول هذا الكلام بشكل عام لكي أحدد مشقة أو عذاب الشاعر الفلسطيني الذي يخوض المعركة على جبهتين: جبهة الدور الوطني وجبهة التطوير الجمالي للقصيدة. وهذه الثنائية هي التي تفسر درامية الغناء الفلسطيني، أو تناقضات القصيدة الفلسطينية. فأحياناً النقاد يبحثون في بعض قصائدي عن أسرار الملحمية الغنائية إن جاز التعبير. إنها قد تكون انعكاساً لهذه الأسئلة ولهذا التنافض.

الشعر الفلسطيني، كما تعلم، يعبّر عن وضع الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج. وأنا لا أحب المقارنة بين شعر الداخل وشعر الخارج، هذه المقارنة التي تستهوي كثيرين من النقاد الصحافيين لكي يطعنوا بطرف دون الآخر. أنا أعتبر نفسي كما قلت. أنا في الخارج وزملائي في الداخل نسير على نفس الطريق، ولكن في مسارين متعاكسين. ولا يعجبني إطلاقاً أن نقيس ثورية الشعر الفلسطيني بالمكان

الـذي يكتب فيـه. هنـاك مفـاضلة بـين السجن وبـين المنفى. وهـذه الأسئلة بـرأيـي أخلاقية أكثر منها أدبية.

الشعر الفلسطيني في الـداخل والخـارج هو شعـر واحد يكـون نفسه ويستجيب لمتـطلبات الحضـور الفلسطيني في التـاريخ سـواء القصيـدة المكتـوبـة في السجن أو في المنفى، في الفندق أو في القطار، هذا طبعاً لا ينبغي أن يغيّر أو يعدّل أدواتنـا النقديـة في النظر إلى الشعر الفلسطيني.

□ **عندي سؤال شخصي: ألا تشتاق أحيـاناً لحيفـا؟ للأهـل؟ للمنازل الأولى؟ «للجديد»؟**

ـ هذا الشوق، وخاصة بعد تبعثر ما أسميه القافلة الفلسطينية التي كانت تجسد لها سياجاً أو أملاً أو بوصلة أوخط دم في بـيروت، هذا الشـوق أصبح يـأخذ شكل المرض أحياناً. الخروج من بيروت أخذ مذاق نهاية مرحلة مـا. ودائماً عنـد النهايـات، الفتى يراجع طفولته. يكمل دائرة مراجعة الطفولة. كما أن الإنسان عندمـا يحتضـر يراجـع كل حياته. أنا مشتاق جداً إلى كل أشياء الطبيعة والنـاس الذين عشت معهم طفـولتي وصباي وشبابي في حيفا، وغير حيفـا. وأحيانـاً يوصلني هـذا الشوق إلى حـد الشجن والنشيج الداخلي، خاصة وأن تعدد منـافيّ وعدم وجـود سرير شخصي لي، ولا سقف شخصي لي، وإحسـاسي بـأني متعلّق في هــواء الكلمات فعـلاً يحفــز فيّ أو ينفـخ فيّ داء الحنين إلى أي حجر، إلى أي احتمال ضريح. نحن الآن مصابون بأزمة لا الوطن فقط ولا مكان الإقامة، عندنا أزمة قبور. فعندما يموت الفلسطيني الآن لا نعرف أين نـدفنه. وهذا الإحساس بالخوف من عدم العثور عـلى قبر تيقظ فيّ كثـيراً وانتبهت إليه بشكـل مأساوي عندما مات معين بسيسو في أحد فنـادق لندن. وأنـا كنت أحد الـذين يجرون اتصالات من أجل العثور على قبر له في مكـان ما. فهـذا فعلاً يـوصل الفلسـطيني إلى إحساس درامي نادر في تاريخ البشر. ألا يكفينا أننا لا نملك حق الحيـاة في وطن، ولا نملك حق الحياة في منفى؟ وأيضاً لا نملك عنواناً بجثتنا؟ طبعاً كل هذه المشاعر وهـذا الإحساس بالعزلة المطلقة على أرض البشر، يضاف إليها أفكار الوعي الدولي والعـربي لوجودنا ولهويتنا. هذا فعلاً يفتح البوابة الواسعة لكـل أشكال الـطفولـة الأولى. وهنا يصبـح مفهوم العـودة ليس مفهومـاً سياسيـاً، بل مفهـوماً غـريزيـاً. فأنـا بهذا المعنى مشتاق، بالإضافة طبعاً إلى حقي في وطني، وإلى انخراطي في حـركة الصراع ومسـيرة

العـودة، عـلى المستـوى الشخصي إلى مكـاني الأول، وسـمائي الأولى. وحقي في قـبر يجعلني مشتاقاً إلى حد المرض.

□ ألم تتعب؟

ـ التعب طبيعـة بشريـة. كلنـا يتعب. يتعب من كـل عـلاقـاتـه، من نفسـه وأصدقائه ومدنه وشوارعه. أما أن يصل هذا التعب إلى حد اليـأس فلا أعتقد أن من حقنا أن نيأس. لم أتعب كشاعر، ولكني تعبت من سهولة الإيمان السابقة. إيماننا الآن أصبح أكثر مطالبة بالبرهنة على شرعيته. تعرف طبعـاً أن الوضـع العربي كله لا يبعث على التفاؤل السهل إطلاقـاً. بالعكس. كـل شيء يدفعنـا إلى التشاؤم وأحيـاناً يكـون ضغط القمع والتيئيس والإصرار على قتل الروح، حافزاً كبيراً للعناد. وفي هذه الحالة يضطر الإنسان المحاصر من كل الجهات، والمحاصر في داخله أيضـاً، إلى الرد بشحـذ كـل أسلحة التفـاؤل والأمـل لكي يـبرر وجـوده عـلى الأرض، لكي لا يسلم بسيـادة السواد السائد. طبعاً جسـدياً الإنسـان يتعب، ونفسياً يتعب، ولكن عليـه أن يبرهن على جدواه، وأن يدافع عن كلماته، وأن يدافع عن أحلامه بالإصرار على الأمل. وفي هذه الحالة أنا مصمّم على أن أبقى مؤمناً بالشعر وبالقضية العربية حتى الانتحار. ولن أسلّم باليأس المرشح لأن يسود حياتنا.

تعب الشعر هو من نوع آخر لأن الشاعر يتعب. لا يستـطيع حصـان الشعر أن يبقى في حـالة صعـود. لا يستطيـع أن يواصـل نشيـده بنفس الحيـويـة، فـلا بـد من تعرجات ومحطات وسفوح. في هذه الحالة على الشـاعر أن يعـرف قدراتـه، وأن يوقّت مواعيد إنشاده وطريقة إنشاده. كان أصدقائي القراء يتـوقعون أن يكـون ما أكتبـه لهم يوماً هو آخر شيء أي أنه لا يمكنني أن أتجاوز نفسي باستمرار. طبعاً أنا لا أستطيع أن أدخل في منافسة مع نفسي. ليس من حق الشاعر أن ينافس نفسه باستمرار. عليـه أن يلجأ إلى طرق تعبير أخرى لكي يستـطيع الـزحف نحو ذلـك النشيد المتصـاعد. ومن هذه الأشكال اللجوء إلى الغناء البسيط، وليس إلى الغناء الملحمي. أنا الآن في حـالة بناء ما أستطيع أن أقول إنه جزر غنائية في نشيدي الدرامي الطويل.

□ لدينا سؤال تقليدي عـن الشعر والأشكال الشعرية..

ـ هناك أشكال خارجية للموضوع منها النغمة السائدة الآن عند شعراء قصيـدة النثر الذين يرفضون الوزن، ويعتبرون الإيقاعات العـربية منـافية لمتطلبات الحـداثة.

طبعاً هناك شعراء عرب مجيدون في قصيدة النثر وأسمّي منهم على سبيل المثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وسرعون بولس. إنهم يكتبون فعلاً شعراً خالياً من الوزن والقافية، ولكن له شروط الكتابة الشعرية، أو أن هذا النصّ يقنعنا بأنه نصّ شعري. وهؤلاء الشعراء لأنهم شعراء يستطيعون أن يتعايشوا مع تيارات أخرى للشعر منها الشعر الموزون. أنا من الأنصار الأشداء ومن المتحمسين جداً للإيقاعية في الشعر العربي، وللموسيقى الخارجية. أنا متحمس جداً للموسيقى الخارجية. ولكني لم أرَ موسيقى داخلية تأتي من نص عند الشعراء الذين يرفضون الموسيقى الخارجية. أنا من أنصار الموسيقى في الشعر، وأعتبر أن الموسيقى ليست مسألة خارجية إطلاقاً، إنها في صلب نسيج القصيدة العربية. موسيقى الشعر العربي هي جزء من عضوية البناء الشعري العربي، وهي ليست عملاً خارجياً لكي نتحرّر منه بقرار أو بحجة أن هذه التجربة قد تم خوضها آلاف السنين.

إذن لسنا نحن الذين نستبعد قصيدة النثر، ولكن أصحاب قصيدة النثر هم الذين يستبعدوننا. وهم يشترطون الحداثة بالقضاء على كل مقومات الشعر العربي الكلاسيكي وهذا في رأيي خطأ. وإذا راقبنا مدى علاقة الإنسان العربي، مثقفاً وعادياً، بهذه النماذج التي ترفض كل هوية الشعر العربي، نرى أن هذا التفاعل والتأثير شبه معدوم. إذن ما قيمة القصيدة بلا قارىء؟ ليس لها قيمة. ولا تستطيع القصيدة العربية التي تجرد نفسها من تاريخ هويتها أن تثير جسر تفاعل مع القارىء. فهذه الألغاز والألعاب الهندسية، والتسلية، والكلمات المتقاطعة المتمتعة بالركاكة التامة، لا تصلح لأن ترشح نفسها بديلاً لكل منجزات الشعر العربي. وهذه الحداثة اعتبرها حداثة عبثية لا حداثة أصيلة. أنا أدعو للحداثة، وأدعو لتطوير القصيدة العربية، ولا أستطيع أن أُتهم بالسلفية، ولكن دون أن أتخلى عن تاريخي الشعري، أي عن تاريخ الشعر العربي، ودون أن أقبل انفصال هذا الشعر عما يجري من تيارات وتطورات في الشعر العالمي.

إذن شعر الحداثة هو التفاعل بين كلاسيكية القصيدة العربية وتطور تجربة الشعر الإنساني بمجمله.

□ **نقطة الانطلاق عندكم هي وجود شعرية عربية..**

ـ نعم. بالتأكيد.

□ **أي أن هناك مقوّمات شعرية عربية، وحول هذه المقومات يدور الاجتهاد.**

ـ مئة بالمئة. أما أن نُلغي الشعرية العربية، أو مفهوم الشعرية العربية، ونزجّ أنفسنا بسؤال المطلق الشعري، فهذا قفز على الوعي لأنه ليس هناك مطلق شعرية إنسانية. طبعاً هناك شعر إنساني. كل الشعوب تعبر عن نفسها بخصائص وطنية في الشعر، وهذا ينطبق على الشعر العربي. هناك فعلاً شعرية عربية لها خصائص، ولكنها مرنة ومفتوحة للتفاعل مع شعريات الشعوب الأخرى وليست مغلقة، لأننا إذا أغلقناها على سماتها الوطنية، نعود إلى السلفية، ونرفض التفاعل مع منجزات الشعوب الأخرى. وإذا نفينا وجودها فإننا نسبح في سديم غير محدد الملامح، وبالتالي لا نعبّر عن ناس محددين، ولا عن مرحلة تاريخية محددة. إننا نرحل في ضياع سديمي.

□ **هل لهذا السبب مللت بسرعة من قصيدة النثر؟ هل كان ذلك لأن الإيقاع كان جياشاً في نفسك؟**

ـ في مجموعة «مزامير» كان عندي فعلاً حالة نثرية. كنت أريد أن أعبّر بالنثر. لكن هناك ثلاث أو أربع قطع فيها موزونة. أنا أكثر حرية (وهذا غريب جداً وأرد فيه على أصحاب دعوة قصيدة النثر) في الكتابة الإيقاعية مني في النثر. أسهل لي. الإيقاع أسهل لي لأنه يطربني، يحركني، يدعني أتعامل مع الكتابة باندفاع أكبر. لا مشكلة عندي في الإيقاع. لم أشعر مرة واحدة أن الإيقاع يشكل عقبة أمام تعبيري. ولا أمام أي كلمة. إنما أحياناً أذهب إلى الإيقاع ملآن. أضجر من الإيقاع فأنثر حتى الإيقاع. أنا في قصيدتيّ الكبيرتين عن بيروت، هناك مقاطع منها نثر. ولكنها موزونة. الوزن النمط انكسر. تجده موزوناً. أي عندما أتكلم عن المسائل الاقتصادية، كل هذا موزون. ليس صحيحاً أنه نثر. حتى نثري موزون. فأنا لا أستطيع أن أتحرر من التدفق الإيقاعي حتى في النثر. وعندما أنثر يتخلل الوزن هذا النثر.

لا أرى مشكلة في الوزن. الوزن مطواع جداً. لا أعرف لماذا يشكون منه..

□ **حاولوا فلم يوفّقوا..**

ـ ولكن الموسيقى الداخلية هذه، أنا لم أفهمها. أين هي؟ ثم لماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا في النثر؟ لماذا وقف مصدر الموسيقى الداخلية على النثر فقط؟ لماذا لا يكون من الشعر أو في الشعر موسيقى داخلية؟ لماذا نحدد مصدره الوحيد في النثر وليس في الشعر أيضاً؟

أين المشكلة في رأيـي؟

إنها في الشاعرية. هناك ثـلاثة شعـراء نثر يعجبـونني وهم الماغـوط وأنسي الحاج وسرعون بولس. لماذا؟ لأن هناك شاعرية. هناك شاعرية عبروا عنهـا بالنـثر. شاعـرية عميقـة جداً عـبروا عنهـا بـالنـثر. إنمـا النـثر الآخـر المطروح كبـديـل لكـل شيء، أين الشاعرية فيه؟ أنا لا أجد الشاعرية. إنها غير موجودة. حتى ولـو كتبوا وزنـاً لن تكون هناك شاعرية. مشكلتهم ليست في النـثر ولا في الوزن، مشكلتهم في الشـاعريـة، في غياب الشاعرية. وذهبوا إلى هذه الكتابة للاستسهال. قصيدتهم هي بصرياً قصيـدة. لأن هناك سطوراً. ولكن داخليـاً وروحياً ليست قصيـدتهم قصيدة. افتـح أي عدد من «النهار» مثلاً، لا تشعر بشيء يحرّك فيك عوالم بعيدة. لا تثير فيك شجناً لشيء. كيف تحكم عـلى القصيدة أو عـلى أي كتابـة؟ أنت بدأت الآن تقـرأ نصاً. إذا خـرجت من النص وأنت لم تكن نفس الشخص عندما بدأت، أي أنّها غيّرتك، فمعنى هذا أنه شعر. أما عندما تدخل القصيدة وتخرج منها وأنت كما أنت، دون أن تتغير خلية في تكوينـك النفسي أو الـذهني، فمعنى ذلـك أن القصيـدة ليست قصيـدة. هـذا حكمي عـلى شاعرية الشعر كله، أنه غيّرني أو لم يغيّرني. نقلني من مكان إلى آخـر أم لا. من زمن إلى آخـر أم لا. هل أبقى عـليّ كنفس المواطن الـذي كان قبـل خمس دقائق أو نصف ساعة أم لا. إذا كنت نفس المواطن، فهذه القصيدة ليست قصيدة. إنها من عـلامات الشعر. أن يحرّك فيّ كهرباء داخلية..

☐ هنـاك من يبالـغ في حكايـة التغيـير هـذه فيقـول إن الشعـر لا يغـيّر القـارىء فقط، بل يغيّر العالم أيضاً. ما هو مدى هذا التغيير وحجمه برأيك؟

- هذا حلم شاعري لكل الشعراء.. الشاعر يجب أن يؤمن برسـالته التـاريخية، بـرسالـة تاريخيـة ما. يجب أن يؤمن. هذه عملية عبثيـة شقية، في أن يكـرّس إنسان كـل حياته في صراع بـين الحبر والـورق. إذا لم يشمها إيمـاناً بجـدوى أو برسـالة، يتـوقف الشاعر عن الكتابة.

فالشاعر جميل أن يؤمن بـأن شعره يغـيّر العالم أو المجتمع، ولكن هذا التغيـير لا يأخذ طبعاً أشكالاً مرئية. هو يغيّر الوعي والنفسية في زمن، وإذا نجـح في البقاء بعـد مـرور هذا الـزمن وانتقل إلى زي آخـر، وانتقلت العدوى إلى أزمنـة أخرى وشعـوب أخرى كان شعراً. ولكن هذه عملية بطيئة جداً وغير مرئية ولا يجد الشاعر نتائجها..

الشعر يغيّر طبعاً. الشعر العظيم. ولكن هذا التغيير لا يُرى. كما أننا لا نرى الكهرباء. الكهرباء كمادة. أبطأ من مفعول الكهرباء بكثير وأحياناً نحتاج إلى عصور كثيرة.

□ يقول إليوت في بعض ما كتب إن الحداثة الشعرية لا بد أن تقترب بشكل أو بآخر من لغة الناس. ولكن هناك رأي معاكس يرى أن اللغة الشعرية ينبغي أن تبقى دوماً لغة أنيقة مترفة. فأين أنت من الرأيين؟

ـ هذه المسألة عليها فعلاً جدل نظري، إذ كيف تقاس ثورية الشعر أو شعبية الشعر؟ هل الشاعر الثوري هو الذي يعبّر عن قضايا الناس بلغتهم أم هو الذي يعبّر عنهم بلغته؟ أنا من أعداء اللغة العامية في الكتابة، ولا أستطيع أن أقدم مبررات كثيرة لهذا العداء لأني سأنزلق إلى الدفاع السياسي والقومي، وهذا طبعاً غير مطلوب الآن لأنني لا أريد أن أزجي تهماً لأحد، ولكن للأدب برأيي لغة أدبية. والأمية الشائعة التي يتذرع بها أصحاب اللغة المحكية من أجل الوصول إلى الناس، حالة ثقافية متردية، وحالة طارئة. الناس تتطور وتنمو وتتثقف. فليس مطلوباً من اللغة الأدبية أن تتخلى عن مستواها الثقافي لكي تقترب من مستوى ليس ثقافياً. في مرحلة تاريخية معينة، للعامية شعراؤها، وبرأيي أن حقيقة مشاعر الناس في الوطن العربي يعبّر عنها أكثر العامية، وبالتالي لا نستطيع أن نضع للعامية مستوى فنياً وتاريخياً ضرورياً للتعبير عن المستوى الحالي للتطور الثقافي العربي. أما لغة الأدب التي أدافع عنها، والتي أكتب بها، فبرأيي يجب ألا أحرج نفسي بالتساؤل عن جدواي الشعبية بأن يكون تعبيري بلغة الناس. إنني أعبّر عن روح الناس ووجدانهم، وعن قضاياهم، ولكن بلغتي أنا. للأدب لغته وأنا لستُ مع العامية فيما يتعلق بتجربتي الشخصية. ولكني أستطيع أن أفهم وأتفاعل. وأحب شعراء العرب العاميين في كل الأقطار العربية. ولكن من عيوب اللغة العامية أنها دائماً محكومة بأن تكون محلية. طبعاً لا أقول إنها تتعارض مع المشروع الوحدوي لأن اللغة ليست هي المسؤولة، واقترابنا اللغوي أكثر من اقتراب دول كثيرة متحدة. ليس هو القضية. القضية هي أن للثقافة لغتها. طبعاً اللغة العربية لغة قابلة للتطوير وليس صحيحاً أنها لا تعطي حرية «لعباقرتنا» للتعبير عما فيهم. هناك كثير من الشعراء الشبان الجدد يبدأون حياتهم بالقول إن اللغة الفصحى لا تتسع لأفكارهم ورؤاهم. لا تتسع لأنهم لا يعرفونها. إنما من يتقن اللغة العربية ويعرف أسرارها يعرف إلى أي حد هي لغة مرنة تستطيع أن

تستوعب كل أشكال التعبير النفسي والعلمي المعقد. وأيضاً هذا يذكرنا ببعض أنصار قصيدة النثر الذين يعتبرون الوزن قيداً على «تدفقهم» دون أن يقدموا تدفقاً يبرر خروجهم على قيود الوزن. وكذلك بعض القصاصين والروائيين الذين يقولون إن اللغة العربية لا تتسع لعالمهم، لم يقدموا برهاناً على أن الضيق في اللغة، إنما الضيق هو في أفقهم وفي تجربتهم. فاللغة العربية لغة قادرة على أن تستوعب كل أشكال التعقيد المعاصر الذي نعيشه. والمسألة تتعلق بمدى اتفاقنا ومدى دخولنا في أسرار هذه اللغة الشديدة المرونة، والمليئة بقابليات التطور اللامتناهية. وأنا فخور بلغتي العربية جداً ولستُ قومياً متعصباً إطلاقاً، ولكني فخور بقدرة لغتي على التعبير وعلى استغلال جمالها النسبي. إن لها جمالاً مستقلاً حتى عن مضمون التعبير عنها. وليس صحيحاً أنها لغة نمطية وأن كلامها يجرّ إلى التعبير عن أشياء لا معنى لها. هذا كلام من لا يعرفون اللغة. أنا فخور بلغتي وبغناها الموسيقي، الداخلي والخارجي.

□ هناك من يعتقد أن الشعر يفقد مع تقدم الشاعر في العمر شيئاً من النضارة والحيوية، وأن الشعر في زمن الصبا هو غيره في زمن الكهولة أو الشيخوخة..

ـ هذا أيضاً ليس قانوناً عاماً. لا أظن أن هذه المقولة تصلح لأن تكون قانوناً عاماً. أحياناً تكون صحيحة. فموضوع النضارة الأولى صحيح لحد ما. ولكن أسمح لنفسي بأن أقول إنها جزء من غياب الإحساس بالمسؤولية. الشاب الصغير يمارس كل حياته، كل نشاطه وتعبيره بجرأة أغنى من جرأة الإنسان الذي يملك تجربة أغنى. فاللامسؤولية تساعد الشاب على التعبير الأكثر نضارة وجرأة.

كما أن من يكتب لأول مرة أو في البداية، فإن كل ما يكتبه جديد عليه. ولكن الشاعر عندما يكتب خلال سنوات طويلة لا يطالب نفسه فقط بالتميز عن سواه، بل بالاختلاف عن نفسه. يجب ألّا يبقى يشبه نفسه. وهذا الحرص على ألّا تشبه قصائدي الآن قصائدي الأولى يخفف من الإحساس بالنضارة في القصيدة لأنه يدخل فيها عوامل أخرى. كالتجربة الغنية، والفكر، والفلسفة، وما أسميه بالحكمة، حكمة التجربة، حكمة الحياة. ثم السيطرة الفنية على القصيدة للجم زوايا مسرفة في الغنائية أو زوايا مسرفة في الرومانسية. المتقدم في العمر يملك خبرة بناء أدق بكثير من الشباب. فهذه الرقابة، وللجم عناصر معينة تريد أن تقفز من القصيدة، توحي بأن القصيدة فقدت نضارتها.

شرط الشعر برأيي ليس النضارة. من سمات الشعر الأول النضارة، ولكن مع الزمن يتقدم الشعر في نواحٍ أخرى غير النضارة. منها التلخيص والكثافة وتعدد مستويات الإدراك والمعرفة، وطبعاً الحرص على بلورة شكل مختلف عما تقدم. وأكبر صراع ليس ذلك الصراع بينك وبين الآخرين. إن مشكلتي ليست مع الشعر العربي الذي يكتبه زملائي، مشكلتي مع شعري، أنا مضطر لأن أكون جديداً مع نفسي، وليس مع الآخرين فقط. في البداية هذا السؤال لا يؤرقني لأنني جديد أصلاً.

ولكن يبقى لسؤالك وقع، وصحة. هناك فعلاً شعراء يفقدون شاعريتهم وليس فقط نضارتهم عندما يتقدمون في العمر. يفقدون نار الشعر. والموضوع إذن ليس أن النضارة الشاعرية نفسها تنضب. ولكل بداية طبعاً نهاية. ولكن في الشعراء من يتجلون، من يبلغون النبوءة الشعرية بعد الأربعين، وبعض الشعراء يكفّون عن الكتابة في العشرين. معروفة جيداً حكاية رامبو. برنارد شو بدأ يكتب الأدب في الأربعين. ليس هناك قانون ولكن الشاعر الذي يبدأ مبكراً مهدد بأن ينتهي مبكراً إذا لم ينتبه بحرص شديد إلى تطوير نفسه وأدواته. ومشكلة النجاح العربي أن عمره قصير، وهذا ليس فقط في الشعر، ولكن في الرسم أيضاً، وفي الغناء، وفي الموسيقى، والتمثيل. إن العربي يبدأ ناجحاً ثم ينام على نجاحه ولا يعمل. ومشكلة الفن العربي سواء كانت شعراً أو غير شعر أن كمية العمل المبذولة فيه قليلة، وهذا برأيي نتيجة الإيمان بالإلهام أو الوحي. لقد درج الوعي العربي على الاعتقاد بأن للشاعر وحياً يأتيه. إذا اطمأننت إلى هذا الوحي، فما عليّ أن أعمل شيئاً لأن الوحي سيأتي. بينما من شروط تطوير الموهبة والنجاح أن نبذل دائماً كمية عمل أكبر، وأن نتدرب أكثر على الكتابة وتثقيف النفس، وأن يتحول الشعر إلى عمل حقيقي. لا يمكن أن تنتظر الوحي حتى يأتي لأنه ليس هناك وحي. ومن المؤسف ألاّ نعتمد على صقل مزايانا، إننا نستهلك المادة الخام التي نملكها وهي الموهبة. لا نغذيها بشحنات عمل وتثقيف للنفس.

□ إتقان الشعراء للشعر وللنثر معاً مسألة عسيرة عادة. وهناك قلة من الشعراء أتقنت الصناعتين وأنت من هؤلاء. هل يمكن أن تخبرنا عن الدنان السرية التي غبيت منها شعراً ونثراً؟

ـ أنا أيضاً لا أعرف هذه الدنان، إذا كان هناك دنان أصلاً. أنا إنسان يعبّر عن

نفسه. أحياناً يكون الغناء هو الذي يأخذ شكل التعبير، وأحياناً يكون النـثر هو هـذا الشكل.

بـطبعي الشخصي أنا أحب النـثر، وأقرأ النـثر أكثر ممـا أقرأ الشعـر. مـطالعـاتي الشعرية أقل بكثير من مطالعاتي النثرية، لأن في الشعر الكثير ممـا يوصـل إلى الضجر. الجمال الكثير متعب. وفي النثر أيضاً شاعرية قد تكون أحياناً أكثر مما في القصيدة. أما لماذا أكتب النثر فهذه مسألة لها علاقة بظروفي الخاصـة. فأنـا بدأت صحفيـاً والكتابـة الصحفية كانت تمتعني أكثر من الكتابـة الشعريـة، وكنت أكتب يوميـاً. وقد وجـدت في نفسي القدرة للتعامل مع القضـايا العـامة والاستجـابة إلى متـطلبات العمـل السياسي والوطني. وهذه عملية نثريـة أكثر ممـا هي شعريـة. ولكن بقي نثـري متـأرجحاً بـين المقالة النثرية وبين سواحل القصيدة. وأحياناً تكون كتابتي النثرية تعبـيراً عما لم يـدخل في القصيـدة من حالات ومن زخم. ومهـما قلنا عن الشعـر واتساعـه ومداه المفتـوح، يبقى النثر أكثر اتساعاً للتعقيـدات الثقافيـة والوجـودية والحيـاتية التي نعيشهـا. ولكن أعترف بأنني مقصر في ميدان النثر. كان عليّ أن أعطي للنثر وقتـاً واهتمامـاً أكبر، وأنـا عندي مشاريع نثرية طويلـة أرجئها من سنين لأنني في التنافس بين القصيدة والكتابـة النثـريـة أنحـاز للقصيدة. القصيـدة قد تضيـع، إذا لم تلحق بهـا فقـد تضيـع. بينـما الكتاب النثري لا يضيع، والعمر قد يضيع في النهـاية وأنت لا تكتب هذه ولا هذا.

إنمـا لا ينبغي أن يعامـل نثري بـاحترام زائـد لأنه ليس راويـة وليس قصـة وليس مسرحية وليس بحثاً دراسياً. هو المنـطقة «النـومانـز لاند» بـين الكتابـة الصحفية وبـين الشعر، المنطقة التي لا أصحاب لها. ولكن أنا فعلاً أجد في النثر أحياناً شاعـرية أكـثر مما أجد في القصيدة.

مشكلتي حتى الآن أنني عندما أكتب مقالات تخرج سطور موزونة فأذهب لتغيير الكلمات كي أكسر الوزن. الإيقاع عندي حاضر دائماً في أية كـتابة. الإيقـاع عندي موجود حتى في كتابة المقال العادي.

□ قد يكون الإيقاع فطرة أحياناً.

ـ هو بالتأكيد فـطرة. لا شك. أنـا معرفتي لـلإيقاع بـدأت بعد ممـارستي للشعر، معرفتي للأوزان بدأت بعدما كتبت الشعر. بدأت عندي فطرة ثم أصبحت معرفة.

□ **هل اطلعت على نظرية الدكتور كمال الصليبي التاريخية الجديدة التي تقول إن التوراة جاءت من الجزيرة العربية؟**

ـ نعم اطلعت على هذه النظرية. طريفة جداً. وأنا أراقب الهستيريا الإسرائيلية. ولا أستطيع أن أحكم على مدى دقة هذه النظرية العلمية، أو صحتها. فهذا ليس من اختصاصي. فحتى صاحبها لا يستطيع أن يؤكد ذلك. لكن يعنيني فيها أنها تكشف الجانب الخُرافي في المشروع الصهيوني. فهي تدلنا على مدى وعي الخرافة لدى الإسرائيليين. كل ادعاءاتهم زائفة. وكل ادعائهم بالحق على أرض فلسطين زائف. ولكن ذلك لا يعطيهم الحق بأن يطالبوا بأي حق على أرض الجزيرة العربية. هذه النظرية تكشف مدى تغلغل الخرافة في الوعي الإسرائيلي وفي الصهيونية وفي النفسية الصهيوني. لأن كل المشروع الإسرائيلي، في العمق، وإذا حكمنا على مستوى الوعي التاريخي، كله خرافة. ولكن دون أن نستنتج استنتاجات عملية بشأن ذلك. الإسرائيليون أصيبوا بالمستريا لأن النظرية كشفت أحد جوانب خرافتهم. وكل التاريخ الفلسطيني كما يقرأه الإسرائيليون هو تاريخ مليء بالخرافة والزيف. فلسطين معزولة أو خالية من الحضارات التي حصلت فيها ومن كل الشعوب التي عاشت فيها، ومن شعبها الأصلي. وهي عبارة عن أرض شديدة الوفاء ليهود مروا بها. هكذا يقرأ اليهود أرض فلسطين. والتاريخ لا عمل له إلّا انتظار من مرّ ذات يوم على هذه الأرض وهم المجموعات اليهودية. وهم يتقدمون إلى المستقبل بكل أسلحة الماضي السحيق، لذلك هم ليسوا خارج تاريخ العصر فقط، ولكنهم أيضاً خارج تاريخهم. نحن نرفض النظريات الظلامية التي تريد أن تقيد ترتيب التاريخ وفق نظام قديم يرفضه الآخرون، والعالم الغربي يرحب بها أكثر من الإسرائيليين. ليس لأنه شديد القناعة بصحة الدعوة الإسرائيلية، ولكن لأنه عنصري أيضاً. يريد أن يتخلص من اليهود ويبعد السؤال عن اليهودي، عن الوعي الغربي، ويكرسه كواقع وكسؤال محال على هزيمة العرب.

فالدكتور كمال الصليبي، بهذا المعنى، قدم انقلاباً، مشروع انقلاب في الوعي الغربي، أرجو أن يتمكن الغربيون من مواجهته. ولكن بالطبع سيخوضونها حرباً فكرية عليه لأن الامتثال الغربي للمشيئة الإسرائيلية يتحول إلى امتثال مهين يتعارض مع الشخصية الغربية.

□ والمرأة في الشعر؟

ـ المرأة في الشعر. . كانت المرأة في الشعر موضوعاً مستقلاً لأن القصيدة العربية كانت مصنفة في أبواب: أبواب النسيب وأبواب الرثاء وأبواب الهجاء. طبعاً القصيدة العربية الحديثة، أو أي قصيدة حديثة، لا تخضع لهذا التصنيف النهائي. القصيدة الحديثة هي حالة تدخل فيها كل أبواب الشعر، أو كل موضوعات الشعر. القصيدة الحديثة هي قطعة حياة بجدليتها، بتطورها، بتنوعها، بتاريخها، بذاكرتها. من هنا المرأة موجودة كجزء من هذه الحياة. إذن السبب هو سبب فني. أي أن الشعر لا يصنف في أبوابه السابقة، ولكن هذا لا يعني أن هناك قصائد حب نقيّة طاهرة.

ليس في تاريخي الشعري تكريس لشعر الحب، وإن كنتُ قد كتبت قصيدة أخيرة عنوانها «يطير الحمام يحط الحمام» وهي من قصائد الحب الواضحة جداً، وهي تخاطب امرأة محددة.

أنا مظلوم إلى حد ما لدى قرائي، وبخاصةٍ لدى السيدات. أحد النقاد ظلمني. لقد أطلق وعياً بأن المرأة في شعري تعني الأرض. أعطى تفسيراً قاموسياً. قال المرأة تعني لأرض وتعني التراب. وهذا ليس صحيحاً. تتداخل الرموز بعضها في بعض. المرأة تشير إلى الأرض. الأرض تشير إلى المرأة. وحتى في شعر الحب القديم المرأة تشير إلى الطبيعة وإلى الأرض. ولكن قرّائي فهموا المقولة فهماً حرفياً: إن كلمة «امرأة» في شعري تعني الأرض. وهذا ليس صحيحاً، وقد أعطى انطباعاً بأني لا أكتب للمرأة.

□ **المرأة في شعرك وفي حياتك. من النقاد من يرى أن في شعرك الأخير ابتعاداً عن المرأة. . .**

أنا أكتب للمرأة كثيراً، والمرأة تملأ كل قصائدي تقريباً بحضورها أو بغيابها أو باستعادتها. وعلى المستوى الشخصي لي رأي في الموضوع: إن الذي يدّعي أنه يعرف المرأة جاهل بالمرأة. المرأة كائن جميل، عالم جميل محاط بالغموض. وليس هناك امرأة. هناك مجموعة. ليس هناك امرأة ملخّصة. أنا لا أحب التعبير الأدبي العربي: المرأة. يقولون لك: المرأة! كأن هناك مطلقاً. المرأة ليست موضوعاً. لكل امرأة كيان وهوية وتكوين نفسي وجسدي مختلف، وعالم نفسي غامض جداً أو واضح جداً. أي أنه ليست هناك امرأة واحدة، وبالتالي فأنا أرفض «شعر المرأة» بهذا المعنى. هناك

علاقات إنسانية بين الرجل والمرأة، ولكل علاقة قانونها وطريقة التعبير عنها وسخونتها أو تناقضها أو انسجامها. أنا لا أحب الكلام كثيراً عن علاقاتي الشخصية. طبعاً أنا أعرف أن لي علاقات، وأنتم تعرفون أن لي علاقات. وقد يكون إحساسي بالاكتفاء العاطفي أو النفسي سبباً لعدم تكريسي قصائد عن الحب لأن الكتابة الشعرية دائماً كتابة حرمان. الشاعر يكتب عن المفقود لا عن الموجود. في كل شاعر أندلس ما. فإذا غاب الحب، أو غابت المرأة، أو افتقدت، تحولت إلى صرخة حنين، أو غناء جامح. أما إذا كنتَ تعيش الحب، أو تعيش الحياة فتكتب عنها. والكتابة كتابة غياب برأيي. دائماً الكاتب أو الشاعر يكتب نصاً عن الغائب لكي يستحضره. أما إذا كان حاضراً، فإن الكتابة تغيّبه.

ومن بعض تجاربي في هذه الكتابة أنني كنتُ أحياناً عندما أكتب قصيدة عن امرأة تنتهي العلاقة لأن المرأة تتجسد في نص، وتقع المفاضلة بين المرأة كشعر والمرأة ككائن. وبما أنني منحاز دائماً للشعر فهذا النص الذي يحوّل المرأة من كائن إلى قصيدة ينهي العلاقة. أيْ أنني امتلكت المرأة في تحوّلها إلى نص. أما عندما أحيا علاقة منسجمة وطبيعية، فلا أكتب عن الحب. ولكن عندي أحياناً رغبات لأن الشاعر أحياناً ـ وهذا يندرج في سياق دواعي خروج الشاعر من روتين كتابة معينة ـ لا بد أن يعدد جزره الداخلية. أن لا يبقى دائماً في سياق مع نشيد متصاعد. فكتابة الحب كتابة تريح وتعيد إلى النفس إنسانية نفتقدها أحياناً في مدى انغمارنا بالواقع السياسي. فهي إحدى المحطات الكتابية الضرورية للشعر. والشعر الحديث أنا أعتقد أنه ينقصه الانتباه إلى شعر الحب. وقد يعيد شعر الحب جسر الثقة والعلاقة بين نفسية الإنسان كإنسان أو بين قيمة الإنسان كإنسان، وبين الكتابة.

فعلاً هذا السؤال الذي طرحته عليّ سؤال مهم جداً. وقد انتبهت له الآن. وهو سؤال مطروح على كل الشعراء العرب المعاصرين، وهو أن المرأة غابت إلى حدّ ما من القصيدة العربية. وأرجو أن أقع في قصة حب وفقد وغياب تجعلني أكتب كتاباً عن الحب. ولكن أخاف أن تعثر على هذا الكتاب إحدى القارئات الذكيات فتلوّعني فقط من أجل أن أكتب.

□ ما هي صورة الحب عندك؟ هل ما زالت هي صورة الحب الشرقي؟

ـ مهما تطورت، ومهما تغرّبت، بمعنى اغتبرت وعشت حياة الغرب، سواء كانت معايشة مباشرة أو معايشة ثقافية، فأنا ما زلت رومنسياً وشرقياً. في هذا الموضوع لم أستطيع أن أتوازن. نحن اقتربنا من الغرب اقتراب وعي وليس اقتراباً نفسياً. والعلاقة بالمرأة، مجالها المجال النفسي الداخلي الغامض المعقد. نحن بهذا المعنى كلنا رومانسيون. الرومانسي هو شرقي ليس بالمعنى الأخلاقي، بل بالمعنى النفسي. فمفهوم الحب الغربي لا يمسني أو لا يتبعني. وأنا في علاقتي بالمرأة ما زلتُ شرقياً.

أما معنى الحب، فأنا لا أعرف هذا المعنى. لكل علاقة قانونها وطبيعتها وشكلها. ليس هناك تعريف للحب. الحب بهذا المعنى كالشعر. ولكن إذا أردنا أن نقترب من تعريف، فالحب هو إحساسك بأنك لا تستطيع أن تواصل يومك أو حياتك بدون هذه المرأة. أي أن يتحول الإنسان الآخر إلى شرط توازنك النفسي، وأن تكرّس كل طاقتك من أجل إرضاء هذا الطرف. هذا أحد التعريفات، ولكن مشكلة هذا التعريف أنه لا يدوم، أي أن ما يكون الآن شرط حياتك وشرط وجودك وشرط كتابتك، قد يتحول بعد عام إلى عبء. الحب أيضاً يتحول. ليس هناك حب ثابت. إنه يتحول. ينتقل من إنسان إلى آخر. لأن الإنسان فينا يتغيّر، وبالتالي حبه يتغيّر. أما أنا فلستُ خبيراً في الحب إطلاقاً، ولا أعرف ولا أستطيع أن أقدّم تحديداً للحب. والحب مستويات طبعاً. هناك ما يسمى بالفرنسية Passion وأنا أكتشف أن أكثر حبي هو هذا، أكثر منه حباً. وبهذا المعنى أنا عاشق سريع الضجر وملول لأنني من برج الحوت. وإذا قرأت كتاب ابن حزم، طوق الحمامة، ستجده يتكلم عن أصناف العشّاق ويتكلم عن الضجرين في باب الضجر أربع صفحات كأنه يهجوني. ويقول: أما هؤلاء فلا يدخلون في باب اختصاصي لأنهم ليسوا من العشاق.

طبعاً إن تفسير الحب بناءً على أبراج، أو على طابع، ليس تفسيراً علمياً أو تفسيراً باقياً. وأنا أستطيع أن أعشق، وقد عشقت كثيراً وأحببت كثيراً وما زلت أحب، ولكن دون أن أعرف بالضبط ما هو الحب. كما أنني لا أعرف ما هو الشعر. إنني أكتب الشعر ولا أعرف ما هو الشعر. أنا عاشق دون أن أعرف ما هو العشق.

(الحوادث ٢٧/٢/١٩٨٥)

(القبس ٦/٢/١٩٨٦)

(آفاق عربية تشرين الثاني ١٩٨٦)

مع محيي الدين فارس

□ كيف أصبحت شاعراً؟

ـ في بعض الأحايين ترسم الطبيعة للإنسان مناخاً ومجالاً وظروفاً متشابكة متداخلة. لم أكن أحسّ أنني سأكون شاعراً، بيد أن الظروف في المديرية الشمالية للسودان قبل الحرب العالمية الثانية بعام، جعلتني أتوجه توجهاً آخر. جدتي أم الحسن كانت ترى في عيني قلقاً وشروداً وسفراً إلى مدن بعيدة بعيدة. ثم انتقالي من هذا الجو الريفي تحت ظلال النخيل وفوق أذرع النيل وجو نوح السواقي وأغاني الرعاة، فجأة إلى الإسكندرية. ومعنى ذلك أن المدينة والريف قد تعاملا في نفسي على نحو خاص فلا شك أن طفلاً يأتي من السودان بكل ما عنده من قاموس لغوي ورؤى وطقوس دينية وأغاني رعاة وحكايات وأساطير، لا بد أن هناك اصطداماً ما قد حدث في العقل الباطن بين الريف وبين الإسكندرية. الإسكندرية كما نعرف مدينة هامة وفيها الأثر اليوناني والحضارة.

في ذلك الجو ساعدتني الظروف أن تكون سكناي بجوار محمد الفيتوري، وبجوار حلاق اسمه محمود عرفة كان ينشر في الثقافة حدثني عنه الشاعر عبد العليم القباني. هذا الشاعر كان المنتدى وكنت أسمع شعراء من الإسكندرية كخليل شيبوب وبين الحين والحين الدكتور إبراهيم ناجي وبعض الأدباء الذين يأتون إلى الإسكندرية مصطافين فكنت أسمع وأختزن.

هناك شيء أساسي وهو أن معظم شعراء السودان ينتمون إلى بيوت دينية. مثلاً شاعرنا الكبير محمد مهدي المجذوب، فهو شاعر ينتمي إلى بيت ديني كبير. الدكتور عبد الله الطيب، التيجاني يوسف بشير، ادريس جماع، العباسي. الجانب الديني يلعب دوراً كبيراً.

بالنسبة لي كان والدي خليفة من خلفاء السيد علي المرغني وكان مسؤولاً عن

المراغنة في الإسكندرية. كان يلبس الجبة والعمامة مثل والد الفيتوري وكانا صديقين، فكانا يتحدثان في الشعر. والدي كانت عنده «الرسالة» كلها، و «الثقافة» ومجلات قديمة أخرى، وكذلك والد الفيتوري.

شيء ترسب في لاواعيتي هو ذلك الصوت العظيم الذي كان يمدح به والدي ويغنّيه: صلاة الله ما طلع السماكا/ على طه حبيبك مصطفاكا/.

إذن اصطدام المدينة بالريف قد وظفته على نحو متساوق دون أن تكون هناك رواسب أو اصطدامات.

دراستي أنا والفيتوري وجيلي وتاج السّر كانت في الأزهر. كلنا درسنا في الأزهر، معهد الإسكندرية الديني، ثم كلية اللغة العربية، وبعضنا ذهب إلى جامعة عين شمس.

بجانب البحر، أنا أتيت من النيل، لأن بيوتنا على شاطىء النيل في الشمالية. ثم البحر الأبيض المتوسط. وكنت أذهب دائماً إلى ما يُسمى بالحوض العوام، وأذهب إلى الصيادين مع مجموعة من رفاقي، نسمع أغاني الصيادين. لغتي لم تكن لغة عربية في تلك الأثناء، إنما كانت لغة سودانية دارجة تحاول أن تلتقط من اللغة الإسكندرية ما يجعلها لغة تخاطب وتفاهم.

ثم ندوة عبد العليم القباني وانكبابنا في مكتبة محرم بك في الإسكندرية.

أول ما قرأت قرأت ديوان التيجاني يوسف بشير، ثم بعض أعمال الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة. وكنت أملك حافظة قوية فحفظت أجود ما في هذه الأشعار بحيث لم أكن أتعب في الحفظ. فالقصيدة التي كنت أعجب بها كنت أحفظها دون تعب.

ثم الاختلاف إلى الندوات والانتقال، عندما استحرّت الحرب العالمية الثانية، إلى الشمالية في السودان، عندما قامت الحرب أقمنا في منطقة اسمها يومو في منطقة اسمها التيرو والورديان. كانت غارة دامت سبع ساعات. وقُتل خلائق. وفي اليوم الثاني كنا نرى الموتى يُدفنون وهم يُحملون بالجواريف لكثرتهم فرجعنا إلى الشمالية.

والدي كان دائماً مقيماً في الإسكندرية وكان يقول إن والد الفيتوري يشتري السمك من ترعة المحمودية حتى لا تموت القطط..

وبعد أن رجعنا إلى الإسكندرية مرة أخرى قرأت كثيراً. مكتبة والدي ساعدتني، وكان هناك اتصال بمجموعة من الأدباء ثم انتقلت إلى القاهرة. في القاهرة اندمجت في الجو الأدبي وكنا دفعة. الفيتوري كان قبلنا. جبلي وتاج السرّ وأنا كنا زملاء الدراسة خطوة خطوة، فكنت من شلة الفيشاوي، سعد دعيبس، نجيب سرور، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، شوقي خميس. مجموعة كبيرة.

في تلك الظروف أرسلت شعراً إلى «الزيات» فنشره في «الرسالة». ثم التقيت بالزيات في صبيحة كنت ألبس فيها بيجاما كان لونها لَبَنياً. الزيات استغرب. ثم جاء السيد قطب وأديب سوداني، معاوية نور توفي في شبابه وقد درس في الجامعة الأمريكية في بيروت، مع إسماعيل الأزهري ومجموعة أخرى.

كنا أعضاء في رابطة الأدب الحديث التي كان يرأسها الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي رحمه الله. وكنت مسؤولاً عن الجانب الثقافي في نادي دنقلة. وكان عبارة عن ندوة تجمع كل الأدباء المصريين والعراقيين واللبنانيين والسوريين والسعوديين وغيرهم، وكانت ندوة أسبوعية.

قرأت كثيراً. اطلعت على المعارك الأدبية القديمة، قرأت الأدب الكلاسيكي القديم العربي والأجنبي. كنا نقرأ قراءة جماعية في الفيشاوي. قرأنا الإلياذة والأوديسة والمهابراتا. مرت علينا ظروف قرأنا فيها كتاب رأس المال. كنا نجمع في القراءة مجموعة متخصصين في فروع معرفية مختلفة، وهذه يمكن أن تكون من مكوناتي الثقافية والشعرية. بالإضافة إلى أنني أنحدر من أسرة فيها عدد من الفنانين. الشعراء والعلماء.

□ ألاحظ عندما أقرأ شعرك وجود طفولة مبثوثة في هذا الشعر..

ـ وهذه حقيقة. أنا آخذ العالم بالطريقة التي أنا أحبها، وبعفوية، وببساطة. إذا أحببت شارعاً أسير فيه. إذا كرهت شارعاً فإنني لا أسير فيه ولا أجامل.

الريف وبساطة الريفيين جذباني دائماً. أنا أنتمي إلى أجناس مختلفة.. فأنا لستُ سودانياً فقط، بي عنصر تونسي. في أسرتنا عنصر تونسي. وهناك البيئة. والدي كان مرحاً بالرغم من أنه كان رجل دين. ولكن كان رجلاً فيه بساطة. أنا أكتسب من والديّ هذه العفوية. وهذه العفوية هي التي تجعلني أضحك على الزمن فلا

تستطيع عرباته أن تترك عجلاتها على وجهي خطوطها إلا قليلاً لأني لا أحزن ولا أحقد ولا أكره، وأحب الناس.

□ **كيف تولد القصيدة في نفسك؟ متى تنظمها؟**

ـ معظم قصائدي تولد قبل أن تولد، بمعنى أنني أعيش جسد التجربة فترة طويلة، وأنساها. والشعر عندي يأتي فجاءة. ما حدث أنني جلست مرة لكتابة قصيدة فكتبتها. فالقصيدة تأتي عفو الخاطر. يساعدني على ذلك اكتمال الثورة الشعرية في لحظات. كالدفقة الشعورية تكتمل. قد تكون هناك قصيدة طويلة وقد يحضّر لها الشاعر. إنما لا يمكن أن أكتب شعراً وأنا في حالة يقظة كاملة. إنها حالة خدر. ولذلك كثيراً ما أقوم في نصف الليل وأكتب. ومعظم القصائد أكتبها في دقائق. خمس دقائق أو ست وتكتمل القصيدة. لذلك أنقل القصيدة في اليوم التالي وإلا نسيتها. فالقصيدة تتكون من امتصاص ما في العالم الخارجي، وتأزيم في العالم الداخلي، واختمار الاثنين معاً كالخمر المعتق. ثم ساعة الميلاد في لحظة توجد القصيدة نفسها.

□ **أي دور للمرأة في شعرك؟**

ـ المرأة في ديواني «الطين والأظافر» أخذت مني حيّزاً كبيراً. ولكن بعد أن تزوجت وأنجبت، فأنا أنظر إلى المرأة نظرة جديدة، نظرة الأم، نظرة الكائن الجميل الذي يكمّل العالم، نظرة بعيدة عن رؤية المراهقين. لقد نضجت التجربة..

هنالك مصادر كثيرة، مصادر الآثار. في المنطقة التي أعيش فيها، منطقة كرمان، فيها آثار مسيحية. ذلك أنها كانت منطقة مسيحية قبل الإسلام. القراءات، رؤية العالم سياسياً، القوى العظمى، أصبحت الهموم هموماً كبيرة غير ذاتية هذه هي مصادري. إفريقيا، فلسطين، العراق، مكونات تجعلني أمثّل حضوراً داخل العصر الذي أعيش فيه، معبّراً فيه بمقدار ما تتيحه لي الأدوار والفرص.

□ **في الشعر العربي الحديث ظاهرة بارزة هي هجاء الكثير من الشعراء للواقع العربي، للإنسان العربي، للتاريخ العربي، للمقومات العربية. كيف تنظر إلى هذه الظاهرة؟**

ـ إن رؤية العالم العربي من هذه الناحية، وبهذه الطريقة، خطأ، لأن الإساءة الشخصية لفرد أو لأفراد أو للمجموعة، لا يخدم القضية، حتى ونحن نثقب الجراح

ونزيل منها الصديد ونبرز السوءات والعيوب. أريد أن أكون عفيف اللسان. وأحسب أن عفة اللسان تلعب دوراً كبيراً في تعرية الواقع تعرية صحيحة. بعض الشعراء يستعملون بعض الألفاظ الهجائية لدرجة أن شعرهم أصبح كليشيهات جاهزة. فلان من الشعراء إذا كتب شعراً في «الوطنية»، هجا الأمة. إنه يتكلم عن الواقع، لا مانع من ذلك، ولكن أسلوب الهجاء لا يفيد. ووظيفة الشاعر هي خلق الأمل لا زيادة اليأس.

□ منذ فترة لم أعد أجد لك شعراً في المجلات..

ـ الواقع أنني لا أستطيع نشر شعري الآن لأن بعض المجلات تحتاج إلى مواصفات شعرية هادئة، فلو وُجدت مجلة كـ «الآداب» تفتح أذرعها لجميع الأصوات والمذاقات والألوان لوجدت محيي الدين فارس قد تطور تطوراً أكثر ودواوينه القادمة قد تغيّرت طبعاً. لقد سألوني في الخرطوم نفس السؤال، وفي أمكنة أخرى لأني كنت مررت بلحظات ضبابية توقفت أثناءها عن النشر ثم بدأت أعاود. «الآداب» مرحلة، المرحلة الحالية التي أمر بها الآن هي مرحلة الكثافة. هناك حاجات جديدة عندي تختلف عن السابق. في الفترة الحالية أعتمد على الرمز. خلال الخمس عشرة سنة الماضية اعتمدت الرمز. عيون نميري كانت تحصي علينا أنفاسنا، فلجأنا إلى الرمز المكثف. الرمز المكثف قد لا يُفهم في الخارج كثيراً، إنما يُفهم داخل السودان. والدليل على ذلك أن قصيدة «أنا شاهد العصر» قبل «الانتفاضة» بشهر أُلقيت في التلفزيون، والبوليس السري اتصل بي في اليوم التالي. أرادوا أن يضعوا لي مظلةً خوفاً من الاعتقال. هذه القصيدة حرّكت الشعب السوداني كله وكانت أغنية، وقد حضّرت الناس للانتفاضة، دفعتهم دفعاً إلى المظاهرات. هذه القصيدة لم تُنشر في السودان. أقول فيها: أنا شاهد العصر، لا توقظوا زبد البحر، اكسروا جرّة الزويعة، فللجرح وقتٌ يسيل، وللجني وقت يهشّ له شجر المزرعة. قصيدة أخرى عنوانها «الخلاسية والزمن» نُشرت قبل الثورة بخمسة أيام. عندما سجلتها في التلفزيون تباطأ التلفزيون ولم يذعها خوفاً منها. ١٥ سنة كثيرون لم يقولوا شيئاً.. لم نكن ننشر في الخارج. كنا في وضع لا يوصف. كان التجول ممنوعاً بعد الساعة السادسة مساءً. بعد السادسة مساء لا تجد سوى الرصاص في الشارع وعلى مستوى الخرطوم...

قد أكون أنا ظلمت نفسي وقد يكون الذين يتهمونني بأنني تغيّرت قد ظلموني لأنهم لم يقرأوني قراءة جيدة.

في دواويني الثلاثة الأخيرة بلغت كما أرى نضجاً فعلياً. في آخر قصيدة لي أقول: مهشمةً كانت الذاكرة/ وبيت المشيمة عند المخاض غدا مقبرة/ وقابلة الحي قد حاصرتها يد الريح في الظلمة الممطرة/ ودارت فصول الزمان القبيح وانطفأت أعين المجمرة/ على عتبات المدينة طلّ السكون وفاح كلام الظلام/ العصور الجديدة تولد/ عرافة الحي تبرح بوابة الدير عرافة الحيّ تنزل من جبل الصمت تشعل في الليل كل القناديل تفرش بالضوء كل الزوايا/ يقوم الضحايا ملابسهُم أرجوان وأعينهم تتحدى الرزايا/ تقول النبوءة يأتي على فرسٍ أدهم يسبق الضوء يخترق الريح يدّلع الليل/ ينسج وجه الهوية ينزع جلد المرابين يكنس قشر الكلام/ يغني تصادره الشمس ثم يصادر هودجها الذهبي/ ويجدل من شعرها مقصلة/ يجزّ رقاب الظلام ويفتح أبوابنا المقفلة..

□ **كيف تشعر أنك أمام عمل شعري إبداعي؟ كيف تعرّف الإبداع؟ الحداثة؟**

ـ إلى المتأدبين أنظر إن كانت هناك موهبة أم لا. إذا كانت هناك موهبة التفتّ. ومن التنظيرات التي تأتي، إن أحسست أنها تريد أن تهدّم تراثنا الحضاري العظيم لا ألتفت إليها. أنا أمتلك أنفاً يشمّ، وأذناً تسمع وعيناً ترى لأن الاستعمار ربما مدّ أصابعه. فالحداثة إن كانت امتداداً للماضي، واستشرافاً للمستقبل، واحتضاناً للآن، وعدم خروج على الأصالة واللغة العربية وحضارتها، كنتُ معها. لا مانع من تطوير كل هذا، أما إن كان التطوير لتهديمها خدمةً لمؤسسات مشبوهة، فأنا أرفضها. ومنذ متى كان أدبنا بعيداً عن الأصالة؟ في العصر الجاهلي؟ ما بعد الجاهلي؟ في العباسي؟ في الأندلس؟ في بداية النهضة؟ عند المهاجرين؟ عند جماعة الديوان؟ عند الرواد المعاصرين؟

أي حداثة تريد أن تقطع العلائق مع الماضي المجيد والقمم والجواهر الخالدة فهي مرفوضة. نحن نؤمن بالتنقيح، وفتح النوافذ، والتناسل الثقافي مع كل الحضارات وكل الثقافات بشرط ألّا يكون ذلك على حساب إيجاد عقدة النقص من أدبنا العربي. والباب مفتوح دائماً من أجل الإضافة.

إنني أرفض الحداثة التي تتحول إلى رغوة صابون سرعان ما تزول إذا ما هبّت

عليها قدم الريح.. إنما أريد الحداثة التي فيها امتداد للمتنبي. المعري، ابن حزم، ابن الهيثم، ابن رشد، الفراهيدي، القمم، والباب مفتوح.. إنني آخذ من الغرب أثمن ما عنده، كما أخذ هو منا. أنت تشعر أن الحضارة اليونانية أخذت من الحضارة المصرية وهكذا..

مع ممدوح عدوان

□ هل صحيح أن الشعر يغيّر العالم؟

ـ الذي يغيّر هو الإنسان، والإنسان برأيي صناعته ممكنة. مثلما صنّعت عهود الإقطاع والاستغلال والعبودية الناس بطريقة تتواءم معها وتخدمها، ويصبح المجتمع يعيد إنتاج الإقطاعية وسواها بشكل ديناميكي، كذلك الرغبة بالتغيير ممكن أن تُخلق عبر وسائل متعددة منها الوسائل السياسية والوسائل الثقافية. الشعر يولّد الرغبة في التغيير لدى الجمهور، وليس الشعر هو الذي يغيّر العالم. هذا الشيء يولّده في نفوس الناس التأثير التراكمي التدريجي، وهذا ليس عملية انقلابية كأن نكتب اليوم قصيدة نغيّر بها المجتمع. هناك تراكم يحصل في وعي الناس، تراكم يتجمّع فيغيّر طبيعة الناس، ونظرة الناس لنفسها، ونظرتها للواقع، للسلطة.

ولكن لا شك أن كل ذلك يستلزم أداة سياسية. إن الرغبة الموجودة لدى الناس في التغيير والغضب من السّلطة، الغضب من الواقع، كل هذا لا يكفي للتغيير، إذا لم تتوفر أداة سياسية.

دور الشعر هو هذا الدور غير المباشر وغير المرئي. على مدى سنوات طويلة: قصائد لشاعر واحد ثم قصائد لشعراء متعددين، الثقافة الجديدة التي تُطرح. كل هذا يساعد في تهيئة الناس لكي تصبح لديهم رغبة في التغيير.

□ إذن لا يستقلّ الشاعر وحده بهذا الدور المحرّض أو المهيّىء للتغيير، وإنما هناك أيضاً الروائي والمسرحي والرسام وباقي المثقفين..

ـ نعم. كل الكتّاب وكل المثقفين يساهمون في هذه العملية، ثم يصلون إلى حدّ ينتهي به دورهم. يأتي دور آخر لقوة عسكرية أو قوة سياسية منظمة، أو قيادة من نوع آخر تفجّر الناس، تنظمها.. هذا عمل آخر غير عمل الثقافة وتأثير هذا الدور اللاحق تأثير الثقافة.

□ وفي واقع كواقع الشعر العربي الحالي حيث لا يصل الشاعر إلى جمهور عريض وواسع، كيف يغيّر الشعر؟ ألا تلاحظ أن نفوذ الشعر اليوم بات محدوداً جداً؟ الشعر لا يبيع. الجمهور لا يقرأ الشعر. كيف يغيّر الشاعر الحديث؟

ـ هذا أمرٌ يحتاج إلى بعض المراجعة. عندما تريد أن تقوم بعملية تغيير اجتماعي، حتى وأنت رجل سياسي، لا ينبغي أن تطالب نفسك بالوصول إلى كل الناس قاطبةً. الثقافة بحد ذاتها صارت بعيدة عن الناس. واقع الناس ليس واقعاً ثقافياً، لا اهتمام ثقافي عندهم.

المسألة ليست مسألة أن هذا الشعر مفهوم أو غير مفهوم، هل هو ضروري أم لا. السؤال أكثر من هل هذا الشعر مفهوم أو غير مفهوم. كم عدد المسلمين في العالم؟ لا شك أن نسبة عالية منهم لا تقرأ القرآن. ونسبة عالية ممن يقرأون القرآن لا يفهمونه، ومع ذلك فهو ضروري لهم لأنهم مؤمنون بدينهم. والقرآن يسيّر حياتهم بشكل مباشر أو غير مباشر. إذا حذفنا الجانب الإلهي من القرآن وتحدثنا عنه كمادة ثقافية لها علاقة بوعي الناس فإن القرآن يقوم بنفس الشيء. اذن الشعر أيضاً ليس بالضرورة أن يصل إلى جميع المواطنين لكي يصير هناك تغيير. الشعر يصل لمن يعنيهم الفعل الثقافي كما تصل الأفكار السياسية الجادة والهامة والراغبة في التغيير. إنها تصل إلى نسبة معيّنة من الناس. شئنا أم أبينا، هناك كمّ متراكم من الناس بحاجة إلى قيادة للتغيير. هذه القيادة أنت «شغلك» معها. هذه القيادة لا تعني أن هناك عشرة أشخاص قياديين، هناك شريحة اجتماعية تكون أكثر قرباً من الثقافة، أكثر تحصيلاً للتعليم، أكثر وعياً للظروف. وبالأصل تكون هي مهيأة للتلقي الثقافي. لو تتاح الفرصة للثقافة أن تصل للناس كما تصل الثقافة الاستهلاكية لكان تأثيرها أكبر وأوسع.

تقع المسألة في شبكة التوصيل. شبكات التوصيل ليست في يد الثقافة، هي في يد أجهزة، وهي إما أجهزة تجارية تسعى إلى الربح، وتشتغل بمنطق التسويق، وإما أنها في يد السياسيين تريد تحويل الثقافة إلى إعلام، والإعلام إلى إعلان. . وبالتالي فإن الثقافة ككل (وليس الشعر وحده) تخوض حرب عصابات سرية في أرض ملغومة، وضمن ظروف خاسرة، وضد عدو كبير جداً، عدو يمتدّ مئات القرون من

الجهـل ومن العسف ومن التدجيـل ومن الرغبـة بخلق رعية مـطواعة بـدلاً من شعب متسائل وفاعل.

ومع ذلك يبقى في الأمـر شيء دونكيشوتي. أي يبقى المثقف في حـالة إحسـاس بـأنه يجب أن يحمـل رمحه ويمتـطي حصانـه في هذه المعـركة التي يعـرف أنها في النهايـة معركة خاسرة. لكن شئنا أم أبينـا فـإن استمـرار هذا الشيء يشبـه النقطة التي تنـزل على حجر، مع الزمن لا بد أن تحفر فيه.

إن الشيء الذي يتغيّر في مجتمعاتنا عبر خمسين سنة هو الفعل الثقافي، وليس هذا قراراً سياسياً.

□ في اعتقادي أنا الذي أفسد الشـاعر العـربي والشعر العـربي هو هـذا التنظير المفخـخ للعملية الشعـرية نفسهـا وللحداثـة والتجاوز، وهـو تنـظير أفسـد الغـريـزة الشعرية للشاعر، وأفقده عفويته وبراءته، وجعله يلهث وراء الموضة ويتساءل: هـل أنا حديث؟ هل تجاوزت؟ هل هذا تجاوز؟

ـ هـذه المسـألـة صحيحـة. هــذه الـرغبــة الـطاغيــة في التجـريب الشكــلاني كـان من نتـائجهـا هـذه الغـربـة بـين الشعـر وبــين الـطليعــة المثقفـة. الجـماهـير إذا كـانت بعيدة عن الشعـر فإنها في الأسـاس أمّية وجـاهلة. ولكن الشريحـة المثقفـة بعيـدة أيضاً عن الشعر، وهنـا المشكلة. خذ أبنـاء هذه الشريحـة المثقفة واقـرأ لهم شعراً من هذا الشعر الحديث الذي تتحدث عنه، فإنهم لا يتجاوبون معه. هم لا يتـلاقون مـع هذه القصيدة الحديثة ولا يستجيبون لها. هذه القصيدة مقررة غربتها سلفاً.

في مهرجان قرطاج في العـام الفائت، كـان هناك نـدوة عن الشعر والتـوصيل. كـان في ذهني سؤال: هل الشعـر راغب فعلاً في التـوصيـل أم لا؟ إذا كـان راغبـاً في التوصيل فـإن بإمكـانه البحث عن وسـائل التـوصيل، بـدءاً من تطويـع القصيدة إلى استخدام الوسائل الإعلامية كالتلفزيون. كنت أعتقد أنني سأوجه تهمـة مبطنـة. لكن ألتقى في الندوة شعراء قالوا علانيةً: «الشعر هو ما لا يصل».

أنـا أعتقد أن هنـاك سوء فهم في المـوضـوع. إن الشعـراء الـذين يبحثـون عن التجـديد ويعتقـدون أن تجديـدهم يكون أصيـلاً بمقدار مـا لا يصل، قـد صـدروا في الأسـاس عن رد فعل خـاطىء عـلى مـا يصـل. لأن مـا يصـل عـادةً هـو المستهلك. فـالشعراء الـذين يرغبـون بالتـوصيل يكتبـون شعراً للتـوصيل ولـذلك يكتبـون شعراً

سطحياً، شعراً يستجيب لجهل الناس أو ليأسهم وما إلى ذلك. وقد قلت أنا في الندوة: هذا الأمر يشبه شخصاً دخل إلى «كاباريه» وشاهد شخصاً مبتذلاً فاتخذ موقفاً ضد الرقص وسحب هذا الموقف على رقص «الباليه». . إن رد الفعل كان أكبر من الفعل، وقد أوصل كل هذا إلى موقع غلط.

يجب أن نعرف كيف نميز بين رقص الباليه وبين الرقص العربي. وأنا في رأيي أن هناك إمكانية لتقديم رقص جيد ولو كان هناك عري، ففي الباليه أنت تنسى العري وترى الفن والسمو.

إن التجريبية هي المسؤولة عن وضع القصيدة الحديثة. صارت القصيدة مغلقة على نفسها حتى أمام شاعرها لأن صاحبها يريد أن يتجاوزها في القصيدة الثانية.

إن الرغبة مشروعة على أن لا تكون هدفاً بحد ذاته. أنت إذا كنت تعاني مع مجتمعك، مع حياتك بصدق، ستجد أن هناك متغيرات تفرض عليك تغيير الموضوع. ولكن تغيير الموضوع يفرض عليك تغيير الشكل، أي تغيير أداة التناول. وهذا سوف يخلق لك حتماً غربة إلى حد مع المجتمع، ولكنك أنت لا تسعى إلى هذه الغربة. أنت عبّرت عنها بطريقة لم يعتد عليها هؤلاء الآخرون. لكن دافعك في الأصل لكتابة القصدة كان الرغبة في التعبير عن شيء في النفس. مجرد وجود هذه الرغبة يعني وجود رغبة في وصول هذا الشيء إلى طرف آخر، ولو كان هذا الطرف الآخر صديقاً. كنت تبحث عن آخر وإلا لما كتبت أصلاً.

هناك كذبة وراء هذه الدعوة التغريبية التي تقول إن الشعر هو ما لا يصل. لو كانت مقولة أن الشعر هو ما لا يصل مقولة صادقة ونقطة من أول السطر، لامتنع الشاعر عن الكتابة أصلاً. إذ لماذا يكتب الشاعر ولمن؟ أنت تريد للشعر ألاّ يصل، فلماذا تنزل إلى المطبعة وتصلّح البروفة وتهتمّ بتوزيع الكتاب. إذن أنت لديك رغبة بوصول هذا الشيء.

هذه الشكلانية قد تكون هاجساً ثقافياً عالياً عند شاعر مثل أدونيس، لديه قناعاته، ونستطيع أن نراقبه، وقد نستفيد منه وقد ننقده. لكن الخطورة ليست في أدونيس، بل في من يقلدون أدونيس دون أن يملكوا أدواته. وبالتالي فإن هذه الموجة المستمرة منذ خمسة عشر عاماً على الأقل، والممتدة في الساحة العربية، في الأسواق الجديدة كلها، تحترق على ضوء هذه المقولات كالفراشات. أجيال شتى طالعة تخطىء

في الإملاء، لا تعرف أبجديات اللغة وأبجديات التعبير، وتتحدّث عن تفجير اللغة.

أنا قرأت كتاباً عنوانه (الشاعر في المسرح) لرونالد بيكوك. يتحدث عن تشيخوف بإعجاب شديد ثم يتحدث عن تأثيره العظيم الذي ولّد كمية كبيرة من المسرحيين والشعراء الذين يريدون أن يتكلموا عن الواقع مثل تشيخوف، ولكن دون أن يملكوا شاعرية تشيخوف. فكتبوا «واقعاً» مبتذلاً من نوع الأدب الذي يسمي نفسه واقعياً.

هنا نفس الظاهرة. أدونيس يملك الحق في التجريب لأنه «تعبان» على مشروعه أربعين سنة. هو له الحق في التجريب، ولكن الخطورة في أولئك الذين يسيرون على هديه دون أن يمتلكوا أدواته. عندها يصبح أدونيس غير أدونيس، وهكذا.

لا أشك أن الظاهرة التي نراها في طغيان هذا التجريب الشكلاني هي ظاهرة مرضية سرطانية تمتد في الجسم الثقافي العربي ويصل أثرها المرعب إلى الشعر. وأعتقد أن هناك أجيالاً كاملة تحترق مثل أبناء جيلنا، جيل الستينات الذي يضم نسبة كبيرة جداً من الشعراء الموهوبين الذين احترقوا أمام إغراء هذه الدعوة. ولذلك انتهوا..

□ بسبب هذا التنظير، واضطرار الشعراء للخضوع له، لسبب أو لآخر، انتهى الشعر وانتهت تلك الصلة التاريخية الوثيقة بين العربي والشعر!

- كانت نتائج هذا التنظير سلبية تماماً. أصبح الناس يتحدثون عن الشعر بشيء من التعرف. صحيح أن الشعر هو ديوان العرب، ولكن قُلْ للعرب الآن تعالوا واسمعوا شعراً فيجيبون: لا نريد أن نسمع شيئاً..

ثمة قضية أساسية هي أن مادة الشعر الأساسية هي اللغة. واللغة متاحة. كل الناس يستخدمون اللغة. التاجر يستخدم اللغة، السياسي يستخدم اللغة، والإعلام أيضاً. السياسة والإعلام ساعدا في خلق هذا المقت الشديد لدى الجمهور تجاه الكلام الذي يقال. فعبر تجارب الناس، يقول لك هؤلاء إن ما يقال كذب، وأن ما يقال غير ما يُفعل في الخفاء، وأن ما يقال غير ما يُخطّط لنا. إلى آخره. فبالتالي انسحب في ذهن الناس أن ما سيقال هو الدجل الآخر. هناك في الأصل إحساس لدى الجمهور بأن «الراديو» يقول كذباً.. السياسي يقول كذباً، والحزبي يقول كذباً، والشاعر بدوره يقول لنا كذباً..

□ **وفي ذهن العربي الكلمة الخالدة: أعذب الشعر أكذبه . .**

ـ هذا صحيح. ولكن لو أن «الراديو» لا يكذب لاستمع الجمهور بقابلية أكثر، برغبة أكبر، ثم يتحدث هذا الجمهور بعد السماع عمّا إذا كان الشعر الذي استمعوا إليه «زعبرة» أو شعراً، تجديداً، أو غير ذلك.

□ **متى شعرت أنك امتلكت أدواتك الشعرية؟**

ـ لا يوجد شاعر يستطيع أن يقول لك إنه امتلك أدواته الشعرية. فإذا ادّعى فمعنى ذلك أنه بدأ خط تراجعه. لكن لا شك أن المرء يكتسب، وبالتدريج، شيئاً من الخبرة.

أنا بدأت أكتب الشعر في أواخر الخمسينات، أوائل الستينات. وبدأت بالهجاء لا بالغزل. كتبت هجاءً، فترة طويلة، وتحديداً لرجال الدين. كنا في بيئة مغلقة ثقافياً، مغلقة بمعنى أننا لم نكن نعرف ما الذي يجري في الحياة خلال الخمسينات. كان هناك اهتمام ـ ربما بسبب كون البيئة دينية ـ دائماً الشيعة لديهم رغبة بإثبات أحقية علي بالإمامة، بالخلافة. دائماً كان هناك رابطة مع التاريخ. دائماً أي فلاح عندنا يحكي لك عما حدث في أيام الرسول، أو عما حدث في أيام هذا الخليفة أو ذاك.

التاريخ كان حياً، وبالتالي وجدت نفسي وسط هذه العلاقة بالتاريخ، شئت أم أبيت. أنا في مجالس القرية، وحتى قبل أن أحصل على شهادة الكفاءة، كنت أرى مجالس الناس الذين يجلسون ويحكون في التاريخ والشعر، عن المتنبي وامرىء القيس دون أن يدّعوا أنهم مثقفون أو ذوو علاقة بالمنبر الثقافي. بيئة هؤلاء الناس طرحت عليهم هذه المسائل. هذا ساعدني كثيراً وعمل لي أرضية جيدة. ولأني كنت طالباً نجيباً، كما يقولون، كانوا يأتون بي لكي أقرأ لهم أحياناً. صار لي علاقة بالمادة الثقافية التاريخية تحديداً من البداية. بعد ذلك لما تعلمت أكثر ونزلت إلى المدينة ووصلت إلى الجامعة انفتحت أمامي الآفاق، ولكن كبر الخصم، وهم رجال الدين، وكبرت المعركة.

من البداية كان في ذهني أن الشعر يساعد في هذه «الخناقة»، واحد من الأسلحة. وحصل لي مرة تجربة: كنت كتبت قصيدة في هجاء رجال الدين، وقد أخذتها لرجل من هؤلاء وقرأتها له. مسك القصيدة، قرأها وأخذ قلماً وشطب خمس

أوست كلمات خطأ. خطأ لغوي أو في القافية وما إلى ذلك. أحسست أنه نفّس القصيدة. تصوّرت أن يغضب من مضمون القصيدة، ولكنه حصر اهتمامه بالأخطاء اللغوية والعروضية. أحسست أنه لكي يكون سلاحي فعّالاً، يجب أن يكون متقناً. أنا لو كتبت القصيدة تلك بدون خطأ لأجبرته على أن يناقش القصيدة. هذه من الأشياء التي تنبهك إلى أن تتقن أدواتك، أن تتقن لغتك، حتى لا يوجد من ينفّس لك قصيدتك بالبساطة التي حصلت.

توسع أفقي عند نزولي إلى العاصمة والتحاقي بالجامعة، ودراسة الإنكليزية. في الستينات كانت موجة الحداثة في زهوها، وكانت مجلة «الآداب» ومجلة «شعر» وحركة الترجمة بوجه عام. كان هناك شيء كبير يحدث. وقد استفدنا من هذا الشيء لأننا دخلنا إليه متعلمين، بينما الآخرون الذين لم يكونوا في مثل وضعنا انتهوا. من بقي فاعلاً في الحياة الثقافية؟ أدونيس يمكن فقط. «فاعل» سلبي أو إيجابي، هذا شيء آخر. إنما الشخص الفاعل كان قلة منهم أدونيس ونزار قباني. ولكن كل نجوم «شعر» أو وجوهها انتهوا تقريباً. توقفوا عن الكتابة ومن يعيد الكتابة الآن فأنت تشعر بركاكته. مثل قصائد جبرا في «الناقد» إذا رأيتها، أو ما يكتبه أيضاً أنسي الحاج في «الناقد» أيضاً، كله فعلاً لا أهمية له. رياض نجيب الريس نفخ في الجثث في رأيي. لو كان لدى هؤلاء شيء لما صمتوا خمس عشرة سنة أو عشرين سنة.

نحن في الستينات عندما كانت الموجة في أوجها، دخلنا كتلاميذ. كنا نقرأ بدهشة. كان هناك هذا الرعيل الأول الذي يجرّب. وكانت هناك تجارب جيّدة وجميلة ومتعثّرة. كنا نتابع هذا الذي يشتغله السياب أو أدونيس أو جبرا أو أنسي الحاج أو فؤاد رفقة وسواهم.

أعتقد أن جيلنا كان جيلاً محظوظاً. كانت كل هذه الموجة أمامه وقد استطاع أن يدرسها بعناية. وفي نفس الوقت كان هذا الجيل يطمح إلى أن يكون في عداد الشعراء. وكان عندنا نسبة جيدة من الموهوبين لقد استفدنا من التجربة ولم نقع في أخطاء.

«جيل الستينات» تسمية ليس لها معنى في اعتقادي. كان هناك آلاف الشعراء في جيلنا، بقي منهم حوالي العشرين. الآن أيضاً هناك آلاف الشعراء ولن يبقى منهم أكثر من عشرين واحداً. ومجموع هؤلاء في النتيجة هو الشعر العربي والشعراء العرب، دون البحث في أي جيل: لا الستينات ولا السبعينات ولا جيل الرواد.

□ **وكيف تعرّف الشعر؟**

ـ أبدأ بالقول إن أحداً لا يستطيع أن يعرّف الشعر. لكن الشعر هو ذلك الذي تقرأه فتعرف أنه شعر. مهما أعطيت أوصافاً أو شروطاً فقد تخطىء: إذا قلت «موزون ومقفى» فإنك تجد الكثير من الموزون والمقفى الخالي من الشعر. وهناك كلام كثير غير موزون وغير مقفى هو شعر. أنا أسمي محمد الماغوط، على سبيل المثال، شاعراً، وهو لا يكتب على أي وزن.

ما أكتبه أنا هو قصيدة التفعيلة. لماذا أكتب هذه القصيدة؟ لأنني أحسّ أنها تتيح لي إمكانيات للتعبير أوسع من الشكل التقليدي. وفي الأصل كان مبرر الدعوة للتجديد ولتحطيم شكل القصيدة التعبير عن تجربة أكثر تعقيداً. فيما بعد نُسي المبرر، أو الدافع، وصارت الرغبة بخلق الشكل الجديد هي الطاغية. إنها الشكلانية. وصارت الشكلانية طاغية لدرجة أنها لا تريد أن تعبّر عن شيء. إذن فقدت مبررها. أنت في الأصل حطّمت شكلاً تقليدياً عمره ألفا سنة لأن الحياة أكثر تعقيداً ولأن لديك ما هو مُعقّد ولا يؤدى بالأسلوب الكلاسيكي، ولأن معرفة الإنسان بنفسه، بالطبيعة البشرية، وبالطبيعة المحيطة به، وبالتعقيدات الاجتماعية أكبر بكثير من معرفة الإنسان فيما مضى، كان لا بد من أن يضيق بهذا الشكل التقليدي ويحاول تكسيره عن طريق هذا الاجتهاد الشكلي أو سواه، كالموشحات من أجل الوصول إلى غنائية من نوع متطور قليلاً.

أنا أكتب قصيدة التفعيلة، ولكن لا موقف مضاد عندي لقصيدة النثر.

□ **لست «أيديولوجياً» في هذا الإطار..**

ـ أنا أقرأ قصيدة النثر وأحبها إذا كانت «كويسة». وأقرأ القصيدة التقليدية وأحبها إذا كانت «كويسة».

□ **المشكلة في البعض هي «أيديولوجيتهم»، أي التنظير لشكل شعري واعتباره الشكل الحداثوي الأول أو الأوحد. أدونيس أحد الذين نظّروا في البداية لقصيدة النثر، ثم تراجع فيها بعد.**

ـ أدونيس لم يكن صادقاً في هذا التنظير. أدونيس بعد أن نظّر كتب «تفعيلة». أنا أعتقد أن أدونيس منفعل بالآخر الذي هو الثقافة الغربية وبالتالي في كل مرحلة

عندما يكتشف شيئاً يكتب داعياً لهذا الشيء. إنما هو مخلص مع نفسه أكثر مما هو مخلص لما يكتبه، مخلص مع نفسه بمعنى الإخلاص «للكتابة الجديدة» التي تتجاوز الشعر مثلاً وتتجاوز التفعيلة، وتخلط بين الأشكال، بحيث لم يعد هناك لا شعر جديد ولا قصة جديدة، إنما هناك شيء اسمه «كتابة جديدة». هذه الدعوة شكلانياً جميلة، وتغري الجيل الجديد، وقد «حرقت» جيلاً جديداً، إنما أدونيس لم يقع فيه. أدونيس يكتب تفعيلة، يكتب لغة دقيقة، يهتم بالتشكيل. الضمة والفتحة والكسرة يهتم بها. وهذا دليل على أنه لا يدعو إلى الاستهتار باللغة كما يفهم الأدونيسيون. ثم إنه يتعب لكي ينجز مختاراته من الشعر العربي، وهذا يدل على أنه قرأ على الأقل عشرة أضعافها.

هناك جيل أدونيسي جديد لم يقرأ كلمة في التراث. هذا الجيل موجود. أنا رأيته في الخليج مثلاً. في دول الخليج التي لم تتكون فيها الثقافة حتى الآن كما يجب تجد ولداً جديداً ما زال طالباً في الجامعة يحدثك عن «تفجير اللغة» و «الكتابة الجديدة». هو لا يعرف أن يقرأ الأسطر التي كتبها هو نفسه، ويعتقد أنه «حديث» أو «حدثاني» على طريقة أدونيس. أدونيس ليس كذلك. أدونيس يعرف لغة أكثر من كل مشايخ اللغة.

☐ **وما هو تقييمك له شعرياً وفكرياً؟**

ـ أدونيس أولاً منفعل باكتشافاته في الثقافة الغربية وهو يحاول إجراء تجارب في الشعر العربي. من أوله كان كذلك. في مجلة «شعر» كان يحاول أن يترجم ولو كان لا يتقن اللغة الفرنسية. ويكتب تنظيرات. هو شخص مجتهد، إنما ليس له خط ولا له أيديولوجيا. هو شخص مخلص لمسألة التجديد. ولكن شكل التجديد غائم في ذهنه بالمعنى الفكري. لذلك تجد كتاباته عن الحداثة متناقضة فيما بينها، متناقضة مع ما ينتجه من شعر. كتب ضد الإيقاع العربي ومع قصيدة النثر ثم تراجع. هو يعرف داخلياً أن الشاعر أكثر حرية من هذا التنظير، وبالتالي هو يمارس هذه الحرية مع نفسه. لكن المقولات يكون قد طرحها في المجلات أو في الكتب فتتثبّت، ويقرأها جيل آخر بعد خمس سنوات أو عشر سنوات فيعتبرها مقولة «أستاذ» أو «معلم».

أنت تحسّ أحياناً في كلمات له هلوسة ولا معنى، وأحياناً تحسّ أن هنالك مباشرة نثرية فاقدة لأي شيء شعري وأقرب إلى خطاب الجريدة اليومية.

وأدونيس لأنه ليس له خط ولا أيديولوجيا موضوعه الوحيد في قصائده هو

نفسه. هو لا يكتب إلا عن نفسه. أدونيس لا يكتب إلا عن أدونيس. ودائماً أنا أتصور أنه واقف أمام المرآة يصف ما يراه فيها، وإذا اتسعت الرؤيا عنده قليلاً فهو يصف ما وراء خياله. هو يصف حاله فيصف ما وراء خياله. لأنه يريد أن يميز نفسه مُضاءً، ويصف ما وراءه ظلاماً. كلما كان وراءه ظلام، تخرج الصورة أكثر إنارة، وبالتالي هو يتحدث عن الخراب الذي في العالم، عن الدمار، وعن «هذا الإله الجميل» الذي يراه واسمه أدونيس.

كل قصائده يخاطب نفسه فيها ويتكلم عن نفسه ولا يتكلم عن موضوع آخر. وحين يتطرق إلى موضوعات يبدو فيها شيء من العمومية أو القضايا العامة يكون هو في حالة وصف لخلفية الصورة التي يراها في المرآة.

أنا شخصياً صرت أملّ كتابات أدونيس، وأنا ادّعي أني قارىء جاد ومتابع وحريص على قراءة كل ما يكتبه، لماذا؟ لأنني أقرأ نفس الموضوع. منذ ثلاثين سنة وأنا أقرأ نفس الموضوع. ولكن كل مرّة بطريقة مختلفة. يا أخي هذا الموضوع جيد، ولكنا مللنا. «نرسيس» نفسه، وليس أدونيس، صار يملّل الآخرين ويضجرهم، فكيف أدونيس؟

أنا صار أدونيس يضجرني، يثير مللي لهذا السبب، لأنه يدور حول نقطة واحدة، وهذه النقطة هي كما قال أحد شخصيات «تاجر البندقية» لشكسبير. يقول: غراتسيانو تتحدث كثيراً، وهي عندما تبحث عن المعنى تكون كمن تبحث عن إبرة في سلة من القش تتعب كثيراً لكي تجدها وعندما تجدها تكتشف أنها لا تستحق كل هذا الجهد. هذا هو إحساسي تجاه أدونيس.

لكن أدونيس بمقدار ما كان ضاراً لجيل قلده، هو حفيد لجيل يتأمله. هو يضرّ شاعراً يقلّده، شاعراً مسحوراً به. ولكن هو مفيد لشاعر يتأمله، إنه مصفاة يمرّ عبر أشياء كثيرة. والمثقفون المغاربة الذين هم أكثر التصاقاً بالثقافة الفرنسية منا نحن أهل المشرق يرون أن أدونيس من نوع من يشتري من «البالة» وليس من محلات فرنسية ذات مستوى رفيع.

□ ولكن ألا ترى أنه يصدر أحياناً عن موقف فكري صاحٍ في مثل كتابته في الثابت والمتحول، وفي إحياء شخصية «مهيار» الديلمي أو الدمشقي؟ هل هذا الخط المتواصل يدل على أنه بدون خط؟

ـ صادق جلال العظم كتب عن هذا في ما كتبه عن الاستشراق. كتب العظم بشكل واضح أن أدونيس ليس له موقف محدد، بل إن له موقفاً كل ساعة. كتب عنه في هامش «الاستشراق معكوساً»: أدونيس اللبناني السابق، الناصري السابق، القومي السوري السابق، الماركسي السابق. وتبين أن أدونيس، ليس فقط في سلوكياته الخارجية بل في كتاباته أيضاً، ليس عنده ثبات على فكرة واحدة. «الثابت والمتحول» لا شك بما كتبه من تنظير. تجد هناك موقفاً من التراث طبقه على ما انتقاه هو من شعر، فلا ينطبق تماماً. لكن مختاراته من الشعر العربي هي أجمل «حماسة» تمت حتى الآن. الجواهري الآن أصدر مختارات. اختار من التراث، وهذا الاختيار يخضع لذوقهم المكون عبر ثقافتهم. مختارات أدونيس هي أفضل مختارات تمت حتى الآن.

هو يقع في مطبات عندما ينظّر، تجد أحياناً موقفاً شبه طائفي. هو «يتشربك» في هذه المسألة. هو يمرّ بحقل ألغام لم يدرسه مسبقاً دراسة جيدة، لذلك تجده أميل للرأي الذي كان منحازاً ضد العربي السائد. وهذا الانحياز ضد العربي السائد هو مزيج من الثقافة الفارسية الشيعية. وهذا التمازج في الثقافة الفارسية الشيعية موجه كما هو واضح ضد الحكم العربي السنّي. هذا منسحب على أدونيس بشكل أو بآخر. هو يعتقد لأنه يريد أن يعرف بكل شيء، أن ما كان يعارضه في السابق أيضاً هو على صواب. وهذا الذي كان يعارض في السابق بحاجة إلى تأنٍّ في الدراسة أكثر مما فعل أدونيس. الآن في الوقت الحاضر، ليس كل من يصادم السلطة الدكتاتورية هو بالضرورة داعية للعدالة. قد يصبح دكتاتوراً أكبر. ثم إنني عندما أكون ضد نظام حكم في أي بلد، فهذا لا يعني أن كل أعداء النظام هم حلفائي. فقد يكون هناك من يريد إسقاط النظام لكي يسلمه للعدو، وهناك من يريد إسقاط النظام لكي يصبح هو في الحكم ثم يتحوّل إلى حاكم أكثر دكتاتورية. وهناك من يريد إسقاط النظام لكي تطبق العدالة. يجب أن نميز إذن.

هذا العداء الذي كان سائداً في الثقافة العربية ضد «السائد» يجب أن نعرف كيف نميّز فيه بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح، على الأقل من وجهة نظرنا. كما يجب أن نُميّز بين من يريد أن يتفاعل مع التراث وبين من يريد دفنه أو إسقاطه. هنا المطب. الناس المسحورون بدعوة أدونيس من الأجيال الجديدة يعتقدون مباشرة أن

الحداثة عملية انفصال عن التراث بشكل كامل دون الاطلاع عليه. يا أخي، الكافر الجيّد يقرأ الدين لكي يعرف كيف يتخذ موقفاً من الدين.

ثم إن هذا الجيل الذي يقلّد أدونيس تجده جيلاً أميّاً، ليست لديه ثقافة لغوية، ولا احتكاك بالثقافة العالمية، و لا لديه رغبة في الاطلاع على التراث، بل يقرأ نثرات الترجمات ودعوات التجديد الفارغة والسطحية، وبالتالي فإنه لن يكون سوى مقلد فارغ لشيء فارغ. وهذه هي مصيبة الثقافة العربية أو الإبداع العربي الآن.

□ ما هو واقع الشعر في سورية اليوم؟

ـ لدينا عدد من الشعراء في كل اتجاه، وهم شعراء جيدون ولهم مصداقية على مستوى الساحة العربية. لدينا على الأقل عشرة شعراء مؤثرين. وبدون تقسيم زمني بالمسطرة، يمتد زمن هؤلاء من الستينات إلى الآن: من علي الجندي إلى شاعر شاب مثل حسان عزت مثلاً. لا شك أن هؤلاء لا يقل عددهم عن عشرة شعراء أو خمسة عشر شاعراً جيداً، وهذا شيء عظيم بلا شك. وهناك استمرارية لأجيال الشعراء. أنا مستمر في الكتابة وكذلك محمد عمران، فايز خضور، علي الجندي. وكذلك هناك جيل جديد مستمر في الكتابة.

نلاحظ وجود انقطاع في الكتابة في بعض البلدان العربية مثل مصر. مصر منذ توفي أمل دنقل، لم يبقَ مستمراً من ذلك الجيل سوى حجازي ومحمد مطر ثم الشباب الجدد.

قد يكون من أسباب استمرار الأدباء والشعراء في سورية في الكتابة أن هجرة الأدباء منها قليلة بمعزل عن الظروف السياسية. كانت الهجرة قليلة. وقد خلق ذلك شيئاً من الاستمرارية والثبات.

بعد نزار قباني وأدونيس وخليل الخوري لم يهاجر أحد من أدباء سورية إلى الخارج. والباقون كلهم موجودون.

□ قد يكون من أسباب هجرة أدبائكم في السابق إغراء بيروت..

ـ وقربها أيضاً. لم يعد أحد مضطراً للهجرة إلى الخارج لكي يعيش. مسألة التطور عندنا ساعدتنا. لم تعد مضطراً إلى الهجرة إلى لبنان كي تكون فاعلاً وقريباً من دور النشر ومنابر الإعلام. في الأخير هذا النشاط النشري الذي كان في بيروت كان

يعتمد على شعراء وأدباء عرب. لم يعد ثمة إغراء للسفر إلى بيروت من أجل النشر، لأن هذا الجانب صار مؤمّناً دون الحاجة إلى الهجرة.

ثم هنـاك الكثافـة التي كانت في بـيروت في السابق قبـل الاجتياح الإسرائيـلي. أدباء كثيرون أقاموا في بيروت قبل الاجتياح عادوا إلى دمشق وأقاموا فيها أيضاً.

□ كان لبيروت ألقها في الخمسينات والستينات، كانت المركز . .

ـ بيروت كانت مركزاً عظيماً جداً. كان كل واحد بحاجة إلى مثل هذه الإقـامة في بـيروت. كما فعـل كثـيرون: نـزار، أدونيس، المـاغـوط، عمـر أبـو ريشـة، أولاد الجندي، كثيرون.

لكن بعـد عام ١٩٧٥ لم تعـد هـذه الـرحلة ضرورية أو ممكنـة بسبب ظـروف الحرب اللبنانية، خاصة وأنني أستطيع أن أكون على صلة بدور النشر اللبنانية حتى ولو كنت مقيمـاً في دمشق أو القاهـرة. حتى دور النشر هذه صـارت بحاجـة إلى أدباء من خـارج لبنان. أنت لـديك دار نشر، إذن أنت بحـاجـة إلى أدبـاء وشعـراء ومفكـرين عرب. كل مجلات لبنان كانت بحاجة للمثقفين العـرب حاجة المثقفين العرب إليها.

لم تعد الحاجة ماسّة بالنسبة للأديب السـوري لكي يهاجـر إلى بيروت. مـا عدا بعض الذين هاجروا لأسباب سياسية.

□ ولكن بيروت لم تكن فقط دار النشر أو المجلة . .

ـ صحيح. كانت المنبر. الإشعاع. ولكن حتى هذه الأجواء التي كـانت سائـدة في لبنـان في الخمسينات وأواسط الستينـات لم تعد مـوجودة. حتى قبـل بدايـة الحـرب عندكم عام ١٩٧٥ كان هذا الجو الثقافي في لبنـان قد بـدأ يتلاشى. بقيت دور النشر، وبعض المجـلات، ولكن لم تعـد هـذه هي «البؤرة» التي تستقـطب مثقفـين يـتركـون بـلادهم لكي يعيشوا في بـيروت كما كـانوا يفعلون في السـابق. سابقـاً كانت النـاس تهاجر وتعيش في باريس أيضاً.

بيروت، الجو الثقافي الذي كـان فيها والـذي خلقه الجيـل الأول، والتفاعـلات التي جـرت فيها، خفـت هـذا الجـو في بـدايـة السبعينـات. نـاس بحثـوا عن أعـمال أخرى، ناس توقفوا، ناس هاجروا من بيروت أيضاً . .

بقيت في بيروت فاعلية النشر وحرية النشر، وهذه هامة جداً. أشياء لا يمكن نشرها في أي مكان في العالم العربي، باستطاعتك أن تنشرها في بيروت.

المهم أن أدباء سورية، من جيلي والجيل الذي بعده، لم يهاجروا إلى بيروت أولاً إلى سواها. قلة قليلة جداً هاجرت. في ذهني الآن اسم شخص واحد هو سليم بركات، وقد كان يومها في مرحلة الجامعة..

□ هل تجد صلة ما بين المبدع وبين المكان؟ أية صلة للإبداع بالمكان؟

- أنا أعتقد أن هناك علاقة وثيقة بين الإبداع والمكان. إلى أي حد؟ إلى أي حد أنت مسترخٍ في مكانك وتشعر براحة من جهات شتّى؟ ليس هناك من علاقة مباشرة. هل لأنني أنزل من المزة إلى المرجة؟ هل في هذا النزول ما يهب القصيدة أو الشعر؟ لا أعتقد. إنما أنا أحسّ أنني مسترخٍ على عدد من المسائل لستُ مضطراً للاصطدام بها، وهو أمر قد يحصل فيما لو هاجرت إلى بلد آخر. وبالتالي فإن اهتماماتي منصرفة إلى أشياء أخرى قد تكون مراقبة الحياة بمعناها العام، مراقبة المتجددات.

أنا أحسّ بوجود هذه العلاقة دون أن أتمكن من الإحاطة بها بدقة. وأنا الآن أتساءل: هل كنت سأكون على ما أنا عليه لو أنني عشت في باريس، في نيودلهي؟ أعتقد أن الجواب هو لا. أفضل أو أسوأ لا أدري ولكن لن أكون ما أنا عليه الآن.

(القبس ٢٩/١١/١٩٨٩)

مع نزار قباني

هذا الحوار مع الشاعر نزار قباني جرى في ثلاثة أمكنة: في لارنكا بقبرص، وفي مطار عمان أثناء انتظار طائرة إلى بغداد، وفي فندق الرشيد في بغداد.

في البداية قال لي نزار قباني:

- من يهاجمك على أنك شاعر رائج يعني أنه غير ناجح. هل خلق الشاعر لكي يختبىء من الناس، أم لكي يتصل بهم ويتواصل معهم؟ إن الشاعر الحديث لا يريد أن يكلم أحداً. هو شخص عدواني. لقد وضع في باله أن يكون مستعصياً. إنه يريد أن ينتقم من الناس ولذلك يقول إنه لا يكتب لهم.

ويضيف:

- بشعري هدّمت جدار الخوف والرعب. كان الشعر العربي قبلي مسألة مخيفة. قل للناس: هذه قصيدة للحطيئة، للجواهري، يرتعبون. أنا أشتغل بتبسيط الشعر العربي وغيري يشتغل بتعقيده. إنهم يلقحون الجمهور باللاّشعر، وأنا على العكس أؤمن بأن شعارنا يجب أن يكون الاقتراب من الجمهور، لا الابتعاد عنه.

وبدأ الحوار بحكاية رواها نزار قباني عن لقاء جرى له مع المطرب محمد عبد الوهاب. سأل نزار عبد الوهاب عمّا إذا كان مستعداً لتلحين قصائد له مدّة كل منها ثلاث أو أربع دقائق لأنه، أي نزار، لم يعد يؤمن بالأغنية الطويلة التي تستمر عشر دقائق أو ربع ساعة أو أكثر، وأنّه يريد مع مطرب وموسيقي كبير كعبد الوهاب أن يدخل عصر الديسكو.

كانت وجهة نظره أن القصيدة الحديثة يجب أن تستعمل «الريجيم»، وكذلك الأغنية الحديثة. لقد انتهى عصر الطرب الطولاني، والقصائد الطولانية، والملاحم، والمواويل، والتقاسيم، والتواشيح: «الشعر العربي بحاجة ماسّة إلى شد الحزام على

أوتاره الصوتيـة، والاقتصاد في استعـمال فمه وشفتيـه». إنه يـرى أن شهية اللغـة عند العربي، كشهية الجنس، لا بـد من اعتقالهـا ووضعها تحت الـرقابـة، وإلا افترست في طريقها الأخضر واليابس.

عبد الوهاب لم يتجاوب معه. لقد خاف من التجربة. قال له: الجمهور العربي معتاد على الأغنية الطويلة. لم يكن يكتفي في ليالي أم كلثوم بوصلة واحدة، بـل كانت أم كلثـوم تغني له حتى مـطلع الفجر وهـو يطلب المزيد. إنـه جمهور طـرب لا جمهور ديسكو، فهل تكفيه قصيدة مؤلفة من أربعة أبيات؟

ويتحسّر نـزار قباني بعـد أن يردد هـذه الحكايـة قـائـلاً: أريـد أن أدخـل عصر الديسكو، ولكن المؤسف أنه لا الملحن موجود ولا المطرب ولا الموسيقى.

وأضـاف أن بعض القصائـد التي لُحِّنت فشلت بسبب عدم فهم المغني لـروحهـا. وضرب على ذلك مثلاً بأغنية له غنّتها فايزة أحمد، ظنّ أنها، أي فايزة أحـمد، ستغنيها بشراسة وقسوة، كما تتطلب معانيها، ولكن فايزة أحمد غنتها، كما قال، عـلى طريقـة: يا ليل يا عين. فندم نزار عـلى أنه أذن لهـا بغناء القصيـدة دون أن يستمع مسبقـاً إلى أدائها. ويذكر أنه عندما التقى بمحمد عبد الوهاب بعـد أشهر من ذلـك سألـه عما إذا كان قد استمع إلى أغنية فـايزة أحـمد. فهز عبـد الوهـاب برأسـه، وأضاف: هـو حدّ يعطي قصيدة لجاموسة؟

نزار قباني قال لي إنه يدعو إلى قصيـدة عربيـة جديـدة، موجـزة إلى حدّ بعيـد، خفيفة سريعة الخطى، متخلصة من زوائد دودية عديدة، تراعي الموسيقى والإيقاعات العربية المعروفة ولكنها تعتمد تأليفاً موسيقياً يقع خارج سـطوة التاريـخ وإرهابه. ولا مانع عنده من أن تصل القصيدة الحديثة هذه إلى حالة جفاء تام مـع القصيدة العـربية القديمة. بل إنها قد تتحول إلى حالة صدام معها وتدخل تخوم قصيدة النثر.

قال نزار قباني:

ـ إن بحـور الخليل بن أحـمـد باتت بحـور منـاسبـات لا بحـور شعـر. والنـاس ضجرت منها. حتى اللغة العربية ضجرت من الموزون المقفى التقليدي. أنـا شخصياً إذا ذهبت إلى مجلس وسمعت فيـه قصيدة مـوزونة ومقفـاة أزعل. شيء مـا ضـد العصر في هذه القصيدة. وكـل ذلك يشبـه شخصاً ذاهبـاً إلى «بيسين» سبـاحة وهـو يرتـدي السموكن. . أشعر بارتجاف في مفاصلي وأنـا أسمع الصـدر، والعجز بعـده. والسبب

إيماني بأن كل هذا أصبح خارج التاريخ. إن العصر القادم سيفرض علينا مذاقاً جديداً. الأذن العربية لا تزال معتادة على ميراث موسيقي قديم. يصعب علينا إلى وقت طويل أن نستمع إلى شعر بدون موسيقى كلاسيكية. ولكن يبدو أننا سنصل إلى ذلك اليوم الذي يقترب فيه الشعر من النثر.

ويتساءل: لماذا إذا فتحنا مجلة أو جريدة نجد إلى جانب قصيدتين من الموزون والمقفى عشرين قصيدة نثر؟ وعندما قلت له إنني سمعته قبل خمس سنوات يبدي إعجابه «بقصيدة النثر» فظننته يجامل أو يتقي الشرّ أو يقوم بما يمكن تسميته «دفع بلاء»، ضحك، وقال:

ـ لم أكن أجامل أحداً، كما لم أكن أقوم بتزكية الشاعر المتطفل على الشعر الذي يظن أنه ببعض الكتابات النثرية الركيكة وصل إلى السماء الشعرية السابعة. إن مصيبتنا «كمان» بالمتطفلين على الشعر. يقولون لك: قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل ثم ينزلون ضرباً بالشعر والقارىء. هل هذا هو الشعر، وهل هذا هو الشاعر؟

إن معاناتي الداخلية تقول: عندما أريد أن أكتب شعراً لا أكتب الشعر، بل أكتب النثر. عندما كنت أُدعى إلى مناسبة كنت أقول للناس قبل أن «أتحفهم» بالقصيدة: المناسبة قضت بأن أقول قصيدة، فأقول القصيدة.. الآن أشعر أن كلامي يجب أن يكون «سبور». قد أخسر شعبياً ولكني أشعر بأن الإنسان يبدو مضحكاً إذا لبس ثوباً فضفاضاً. إن النثر أقرب إلى الطبيعة، وأنت تستطيع أن تنجز قصيدة نثر جيدة جداً دون أن ترتكز على الموسيقى القديمة.

إن كل ذلك متوقف على قدرة الشاعر على التوليف. ولغتنا العربية والحمد لله غنية جداً تستطيع أن تضع منها لوحات هائلة.

ولكن نزار قباني لا يلغي هنا القصيدة الكلاسيكية. لا يصدر بحقها حكم إعدام: «أنا لا ألغي القصيدة الكلاسيكية. لا. الذي يريد أن يذهب إليها حرّ، وكذلك الذي لا يريد. المهم أن يقنعنا. الشاعر مطلوب منه أن يقنع قارئه. إذا أقنعنا، أهلاً وسهلاً»..

يقول نزار قباني:

ـ باتت القصيدة العربية الحديثة اجتهاداً موسيقياً بعد أن كانت عبارة عن نحت

شرقي. صارت تأليفاً موسيقياً يقع خارج سطوة الماضي وإرهابُ التاريخ. إن الشعر العربي، في الأساس، أغنى من الشعر الأوروبي. الشعر الأوروبي يعتمد على الـ «پا» وحدها، على مفتاح موسيقي واحد. نحن لدينا عدة مفاتيح موسيقية: فَعَلَ، فاعلاتُنْ، مُستفعلُنْ، إلى آخره. كلها مفاتيح موسيقية إذا استطعت أن تجتهد بصددها اطلعت سمفونيات موسيقية مذهلة. هذا الاجتهاد الذي أدعو إليه هو نوع من اللعب ضمن إطار الموسيقى الأصلية، نوع من حرية لا يجوز أن تكون مرفوضة أو مستنكرة، لأنك لا تفلت خارج إطار النظم إطلاقاً، بل تقدم مجرد تنويعات عليه لو سمعها الأقدمون لما استنكروها، لأنهم كانوا يفعلون يومها ما أدعو إليه اليوم.

يجب أن نسمح للشاعر الحديث بتأليف موسيقاه الخاصة في إطار الإيقاعات العربية القديمة الكلاسيكية. يجب أن يخرج الشاعر الحديث من أسر التخت الشرقي. كانت القصيدة العربية تختاً عربياً بإيقاعاته، بضجيج طبوله. لم يكن يُسْمَحْ للقانون أن ينفرد، ولا للكمان. كانت الموسيقى العربية تجري في مسارات محدودة. أرجو أن لا تظن أنني ضد الموسيقى. لا. أنا مع الموسيقى. أنا حتى مع موسيقى قصيدة النثر. ولكن الموسيقى ليست التفعيلة. في العادة وأنت تكتب نثراً تشعر أحياناً بأنك أمام جملة موسيقية شعرية. تأليف الكلمات هو المهم. وضع الكلمات في مواضعها الطبيعية على الورق. الكلمات هي تشكيلات لونية جديدة. الشاعر «يخضّ» لغته فيصدر عن ذلك تشكيلات لغوية جديدة. ليس هناك سقف محدود نقف تحته. دائماً هناك إمكانية لتوليفات لغوية وشعرية جديدة. الإنسان هو الذي خلق الموسيقى ولذلك له الحق دائماً في تطويرها. يجب قبول التطور الموسيقي. انتقلنا من سيد درويش ومنيرة المهدية إلى فيروز والرحابنة ثم إلى عائلة البندلي: من الغنباز إلى البلوجينز!

وهو يريد أن يقنعك باستعمال الحجج والذرائع المؤيدة لوجهة نظره: «لماذا نقبل بتطوير الأكل والعمارة وكل شيء، ولا نقبل بتطوير الموسيقى؟ طبعاً أنا أردّ كل شيء للأصالة. أنا مع الأصالة لا مع الزعبرة. هناك ناس بهلوانيون، وهناك ناس أُصلاء. الأصيل يستطيع أن يلعب لعبته بمهارة. أما البهلوان الذي يلعب بدون أصالة فلا يلبث أن يقع بعد لحظات ويدق عنقه».

وهو يرسم صورة القصيدة العربية المقبلة على النحو التالي:

ـ القصيدة العربية ستكون في المستقبل قصيدة نثر. الإنسان العربي واقع في حالة

ضجر من كل شيء: ضجر سياسياً، وجودياً، واجتماعياً، وهو أيضاً ضجر من لغته ويريد أن يتحرر من كل شيء. حياتنا العربية كلها سلسلة قمع، سلسلة ممنوعات. إن الجيل العربي الجديد يطلب المزيد من الخروج، وهو سيكسر جدران الإرهاب على أنواعها. وأنا أعتقد أن قصيدتنا ستصل في المستقبل إلى ما نسميه اليوم قصيدة النثر..

ويعطي صورة قصيدة المستقبل هذه:

لقد فهمت دوماً معادلة الحداثة على أنه لا شعر يجب أن يكتب خارج الحديث اليومي. لقد حاولت ما أمكنني أن أجعل القصيدة جزءاً من المصطلح اليومي للتخاطب: أن أنزل من اللغة الأكاديمية، أو اللغة القاموسية، إلى الشارع العام. في الشعر، لا أؤمن بالأندية الخاصة، أنا أؤمن بالحدائق العامة. أنا أؤمن بشعر مثل الحدائق العامة يدخله كل الناس بدون بطاقات دخول، ولا تذاكر دخول.

ونقول له وكأننا نذكّره ببعض ما يقع فيه من تناقض: ولكنك بقيت أنيقاً إناقة أهل الأندية الخاصة. لغتك الشعرية ظلت لغة أنيقة ملوكية أموية ولم تتحول إلى ما يشبه دردشات الحدائق العامة.

بعدها يسرع ناسج الحرير الدمشقي إلى القول:

ـ هذا صحيح. هناك ناس ينحتون كنجارين، ناس كجواهرية، ناس كمعماريين شومنتو. كل شيء يتوقف على لغة الشاعر الأصيل. أنا كان عندي في الماضي غنمات شامية، لغتي الآن مائية، «أكواريل»، شفّافة.. الشاعر يجب أن يكون شفافاً. يجب أن يكون مائياً. ربما أنا مدين بكل ما عندي من خضرة في شعري ولغتي لبيتنا القديم في الشام. كان بيتنا بالشام علبة رسم: تغطّ فيها ثم تكتب.. هل تعرف من المائي بشعره؟ هو سعدي يوسف. ربما لأنه عاش فترة طويلة من حياته في شط العرب حيث تجد هناك لا أقل من مليون نخلة..

وتسأله عن الفرق بين لغته الشعرية اليوم واللغة الشعرية بالأمس، فيجيب:

ـ في كل يوم أقترب أكثر من طبيعة الشعر. أبحث عن الإنسان الذي يتنفس شعراً، بدون عائق، بدون تصنّع. أريد لغة لا يشعر الشاعر عندما يقولها أنه يصطنع موقفاً. لقد كنت ولا أزال أبحث عن التطابق بين اللغة الشعرية وبين الحديث اليومي للناس. أنا مع اللغة الثالثة: لغة المثقفين، لا اللغة القاموسية ولا اللغة العامية. نحن

موق بالازدواجية. أنا طبعاً ضد العامية والمحكية. طبعاً. لكن أنا مع اللغة العربية التي تُتداول الآن بين المثقفين العرب، مثل هذه اللغة يجب أن نعتمدها شعرياً.

وروى نزار قباني تجربة له مع الأطفال. قال: الطفل العربي هو الحقل الذي يجب أن نجرب فيه شعرنا. بعض المربّين الكبار وضعوا لأطفال تتراوح أعمارهم بين الـ ١٢ والـ ١٤ سنة نماذج من شعري. وجد شعري رواجاً هائلاً بين الأطفال. هربوا من الفرزدق وجرير وذي الرمة إلى واحتي. لماذا؟ يقولون لك: عمّو، شعر نزار يشبهنا. . لقد اكتشفوا أن هذا الشعر كُتب بلغة وصور وبمواضيع من حياتهم. الشاعر سليم بركات جاء مرة إليّ مع جماعة وقالوا لي: نريد أن تأذن لنا بنشر أشياء من شعرك للأطفال. هل تسمح لنا بأن نختار؟ ثم أتاني بمختارات من شعري للأطفال. أنا فوجئت بها مع أنها من شعري. في معارض الكتب، أصبحت أوقّع، لا للصبايا والشباب، بل للأطفال والأولاد. الأطفال والأولاد يأتون إليّ لأنهم يجدون أنفسهم فيّ.

ويقول وكأنه يختصر صفحات طويلة:

ـ باختصار أقول لك: أنا هدمت جدار الخوف. كان الشعر العربي مخيفاً. قُلْ للعربي: هذا شعر الحطيئة: يرتعب. هذا شعر الجواهري: يموت من الخوف. الشعر يا صاحبي لم يعد يحتمل كل هذه القسوة. حاجز الرعب أنهيتُهُ. خلص. أنظر إلى هؤلاء المضيفات العشر (في مطار عمان) لقد اقترين مني بخشوع وورع، وأخذن توقيعي. أنظر إلى شوفور التاكسي، تأمل البوّاب. كلهم يشعرون بأنني قريب منهم وأنني أكتب لهم. هذا انتصار. أنا لا أريد أن يقرأني شارل مالك وفؤاد أفرام البستاني وجماعة المجمع اللغوي. أريد أن يقرأني الشعب. الشعب يعرف بالحدس ماذا يريد. إن الذي يقول لك وكأنّه يتهمك: أنت رائج، هو شخص غير ناجح. هل خُلق الشاعر كي يختبىء؟

لأول مرة يحدث هذا الأمر: لقد أنهيتُ دور الشاعر الشحاذ. إنني أقول لهم: أنا شاعر أعيش من شعري، ولا أعتمد على أي سلطان. أنا ضد السلاطين جميعاً. لقد سار شعري بسلطان الشعر فقط. إن الذي يعطيك الخلود هو الشعب. وعندما يتوجك الشعب تصبح الباقي الأبدي. وحتى عندما يمنعك الرقيب تزداد اختراقاً وتصل إلى ما لم تكن تحلم به.

ويتكلم معك كمن يناجي نفسه: «لازم نوصل لشعر آخر. لسّه مش كافي. يجب أن نصل لتبسيط أكثر حتى يصير الشعر يطلع مع النَفَس. ولكن المصيبة أني كل ما بشتغل بالتبسيط غيري بيشتغل بالتعقيد. المؤسف إنو ما في «فريق شعراء» يعملوا تجارب منشان تبسيط الشعر. يومية بيطلع «بالنهار» خرابيش. أليس لهؤلاء مصطلح نقدي؟ إنهم لا يساعدوننا كي نعمل للشعر شيئاً حقيقياً. يجب أن يشتغل الشعراء من أجل ذلك. يجب أن نعمل «مانفيستو» يؤدي إلى اقتراب الشعر من الجمهور العربي. هم يلقّحون الجمهور العربي باللاّشعر. شيء رهيب هذا الذي يحدث في الساحة الشعرية الآن.

في حديثه وصف نزار قباني الشعر بأنه كيمياء. كيمياء اختيار الألفاظ والكلمات. قال: إن السحر القديم يجب إعادة الاعتبار إليه. يجب الاهتمام بكلماته وأسراره ومعادلاته. تحويل الشيء إلى ذهب.

وأثنى ثناءً جميلاً على أمين نخلة، الشاعر اللبناني الذي رحل في إحدى موجات الحرب اللبنانية، في بداياتها تقريباً. هتف من قلبه: أمين نخلة أستاذي. لقد علمني الرشاقة والفن وأنا متحسر لأنني لم أتمكن من إلقاء كلمتي في مهرجانه الذي أُلغي، في بيروت. وكنتُ سألقي في ذاك المهرجان نثراً لا شعراً.

وفي حديثه عرّج على بعض الشعراء المعاصرين فأبدى إعجابه بشعر محمود درويش. قال: شعر محمود أفضل من شعر أدونيس بزمان، وأفضل من شعر سواه أيضاً. ووصف صلاح عبد الصبور بأنه «قباقيبي شعر». قال: لا يوجد شيء في شعره يدهشك ويدعك تقول: آه! إنه مجرّد معلم عادي في مدرسة بريف مصر.

وقال لي نزار قباني أخيراً: في حديثي معك وضعت الإصبع على جرح الشعر العربي.

(القبس ٢٨/٥/١٩٨٤)

رؤوس عناوين

- السمكة الوحيدة التي تجلب لي الحساسيّة هي المرأة.
- الشعر الجديد لا يزال يأكل من مؤونة شعراء الخمسينات.
- إذا استمرّ الزمن العربي كما هو فإن كل المواطنين العرب سيذهبون إلى كليفلاند لتغيير شرايينهم.
- المرأة هي مهنتي، وحين لا يكون امرأة في داخلي أصبح عاطلاً عن العمل.
- كل النساء أساساً هنَّ للحب. والرجل هو الذي (يوظفهنّ) لديه زوجات بلا راتب.
- اللغة هي الكرسي الذي تجلس عليه القصيدة، ولذلك وقعت أكثر القصائد الحديثة على الأرض.
- التجديد يحتاج إلى وقت طويل، ومن المستحيل أن تتحول أم كلثوم إلى ماريا كالاس.
- الوطن العربي يحاول أن يقنعك أنه بخير، بينما درجة حراراته فوق الأربعين.
- أن تكون شاعراً رائجاً في هذا الوطن معناه أن تكون قليل الأدب.
- هاجرتُ مع السمك المهاجر. . ولكنني كنتُ السمكة الأقوى ذاكرة.

نزار قباني.. هو (مجنون بيروت)
مثلما أرغوان مجنون إلزا..

□ في مثل هذه الأيام من حزيران (يونيو) ١٩٨٢ حملك مركب شحنٍ من مرفأ بيروت.. إلى مرفأ لارنكا في جزيرة قبرص.

مرّ عام على هذه الرحلة الغرائبية. فأين كنت؟ وماذا كنت تفعل؟ وهل وصلت إلى أرض الثبات؟

- كنتُ في كل الأمكنة، ولم أكن في أي مكان..

كل مدن العالم بالنسبة لي كانت صالات ترانزيت.. وفنادق صالحة للمبيت ليلة واحدة.. أو ليلتين على الأكثر..

بعد بيروت لم أستطع أن أنام في أي مكان.. ولا أن أتفاهم مع أي مكان.. ولا أن أكتب في أي مكان..

كل العالم فندق من الدرجة الثالثة.. وبيروت هي البيت..

كل العالم بلا جدران.. وبيروت هي السقف..

كل العالم صحراء.. وبيروت هي الماء..

كل الجغرافيا تفرعات وهوامش.. وبيروت هي الأصل..

هل يمكن أن تتحول الجغرافيا إلى مصدر أساسي من مصادر الشعر؟ بحيث يصبح مقهى (دبيبو) على الروشة، أهمّ من مقهى (الفلور) في باريس.. ويصبح (برج أبو حيدر) أخطر من برج إيفل.. أو من برج بيزا المائل؟؟

□ كلامك يوحي بأنك مصاب (برومانسية المكان).. فهل يلعب المكان مثل هذه الأهمية في عملية الإبداع الشعري؟

- ليست هذه رومانسية المكان.. فطوال عمري لم أكن رومانسياً، وإنما كنت جارحاً بواقعيتي مثل الصقر.

ولكنني من خلال تعاملي الشعري مع عشرات المدن اكتشفت أن بيروت نسخة لا تتكرر في تاريخ الشعر.. وأن الشاعر الذي لا (يتخرج) من بيروت، أو لا يتشكل في بيروت.. أو لا يتعمّد في بيروت.. أو لا تُنشر أشعاره فيها.. يبقى شاعراً

غـير مكـرّس، ولا يصـل إلى مـرتبـة النجـوميـة، وإنمـا يبقى في قـائمـة شعـراء (الكومبارس). . .

وهنـاك قائمـة طويلة جـداً بالشعـراء الذين أطلقتهم بـيروت كالنيـازك في سماء الوطن العربي تبدأ ببدر شـاكر السيـاب، ونازك المـلائكة، وعبـد الوهـاب البياتي. . وتنتهي بمحمود درويش. .

كل هؤلاء الشعراء ـ وأنا منهم ـ (تصنّعوا) في هذه المدينـة الخرافيـة، و(دَوْزَنُوا) حناجرهم على شجرها، ومطرها، وقرميد بيوتها الأحمر. .

كل هؤلاء الشعراء وغـيرهم، كانـوا قبل بـيروت (مادة أوليـة. .) وصاروا بعـد بيروت مادةً قابلةً للتصدير. .

كـل هؤلاء الشعراء. . يـرفعون قبعـة الحب والعـرفـان لبـيروت. . ويعتـبرونها جزيرتهم الأخيرة. . أو (خيمتهم الأخيرة) كما يقول محمود. .

□ انبهـارك العاطفي ببـيروت. . يجعل منـك (مجنون بـيروت) كما أن أرغـوان مجنون ايلزا. . هل يمكن أن نسألك: لماذا بيروت بالذات؟ وما هو الشرط الذي يجب أن يتوفّر في مدينة ما. . لتحرك بنا شهوة العشق، أو شهوة الشعر؟

ـ يا ليتني أعرف. . يا ليتني أعرف. .

فالمدن نساء. . ولو اجتمع كل خبراء العشق، وكل خـبراء الشعر، عـلى مائـدة مستديرة لما استطاعوا أن يعرفوا لماذا تقـدر امرأة أن تفجّـر بنا الكـرة الأرضية، وتضرم النار في تاريخنا. . وجهازنا العصبي. . في حين لا تستـطيع امـرأة ثانيـة أن تضرم عود كبريت. .

وبيروت مدينـة ذكية جـداً. . وشاطـرة جداً. . وذات خـبرةعاليـة في استدراج الشعراء إلى حبها. . والاحفاظ بهم. إنها تجرجرك إلى حجرتهـا البحريّـة. . وتعطيـك قلماً. . وورقة. . وقدح عرق. . وحين تحاول أن تقترب منها، تقول لك: «بعدين. . بعدين. . أكمل قصيدتك الآن. . وعندما تفرغ من كتابة قصيدتـك. . سأحبـك. . ».

وعندما تتركها خمس دقائق، وتذهب لتجلس مع القصيدة. . تقـول لك «. . . ولو. . يا أستاذ. . هل هناك رجل يدير ظهره لامرأة جميلة. . ويغازل ورقة؟ ألا تعرف أن هذا وقت الحب. . لا وقـت الشعر. . ».

وتسألني بعد هذا.. لماذا بيروت؟؟

صدّقني.. إنني لا أدري ماذا فعلت بي هذه المدينة.. لا أدري ماذا وضعت في فنجان قهوتي حتى انْسَطَلْت.. لا أدري أي مادة كيماوية حقنتني بها فغيّرت فصيلة دمي..

لا أدري كيف دخلتُ إلى بحرها رجلاً.. وحوّلتني إلى بَجَعة.

لا أدري كيف دخلتها على هيئة إنسان.. وخرجت منها على هيئة كتاب..

لا أدري كيف دخلتها عازباً.. وخرجت منها وأنا أجرّ خلفي عشرة آلاف قصيدة.

□ هذا الكلام الجميل عن بيروت يفتح القلب.. ولكن بعيداً عن الغزل الذي اشتهرت به، قل لنا ماذا أعطتك بيروت كشاعر؟

- أعطتني الضوء الأخضر لأكتب ما أريد.. بالشكل الذي أريد.. في الوقت الذي أريد.. لم تحاسبني، ولم تعاقبني، ولم تأخذني إلى محاكم التفتيش.. ولم تشنقني بحبال كلماتي.. ولم تجبرني - وهذا هو الأهم - أن أكون شاعراً في خدمة السلطان.. بيروت أعطتني الحضارة كي أكون أقوى من السلطان.. وأكبر من السلطان.. سبعة عشر عاماً منذ دخلتُها في أوائل الستينات. لم تضايقني بشيء.. ولم تسرفزني.. ولم تضطهدني.. ولم تتلصّص عليّ من ثقب الباب.. ولم تنكش أوراقي بعد خروجي من البيت.. ولم تفتّش جيوبي.. ولم تكسر باب المطبعة وتلقي القبض عليّ متلبساً بجرم نشر كتاب جديد.

سبعة عشر عاماً، كانت بيروت خلالها، تحمل إليّ ركوة القهوة كل صباح.. وتشعل لي السيجارة.. وتنسحب على أطراف أصابعها.. وتتركني أشتغل.

لم تسألني مرّةً: أين كنت؟ ومع من كنت؟ وما اسم المرأة التي تحبّها؟ وماذا تكتب؟ ولم تطلب مني مرّةً واحدة أن أطلعها على مسوّدة قصيدة وهي في حالة التكوين.

في بيروت عشت الحرية ممارسةً وتطبيقاً.. ولم أعشها نظرية أيديولوجية.. أو بياناً وزارياً.. أو خطاباً جماهيرياً بغرض التسويق.

باختصار.. بيروت لم تجلس على أصابعي.. ولم تقطع أصابعي.. ولم تفتح لي محضر تحقيق بعد كل قصيدة كتبتُها.. أو كل امرأة أحببتُها..

□ عندما تركت (الأرض الخراب) في الصيف الماضي، بعد سقوط بلقيس تحت أنقاض السفارة العراقية، وبعد أن بدأ قلبك يعطي إشارات الإنذار، كان قلبنا معك وأنت تتلقى بصدرك، كآلهة الإغريق، كل صواعق السماء وزلازل الأرض. كيف أنتَ الآن؟.. كيف قلبك؟.

ـ قلبي ليس مشكلة خصوصية.. قلبي جزء من الإيقاع الشعبي العام.. جزء من فرح هذا الوطن ومن حزنه.. جزء من انتصاراته وهزائمه.. جزء من عافيته ومرضه.. جزء من احتلاله وتحرّره.. جزء من شرفه ومن اغتصابه..

قلبي ليس طبلة تضرب وحدها في الفراغ.. إنه يضرب داخل أسوار الزمن العربي.. ويصرخ في وجه الزمن العربي.. وينقل كل اهتزازات الغضب العربي..

ولو كانت القضية قضية إصلاح قلبي وحده.. كانت المسألة بسيطة.. لكنّ القضية هي قضية إصلاح عصر بأكمله.. وعقلية بأكملها ولملمة كل أجزاء هذا الوطن المكسور.. وإعادة لصقه.

عندما صعدت إلى ظهر المركب في الصيف الماضي باتجاه قبرص.. كنت أبحث عن طمأنينة ما.. عن ثباتٍ ما.. عن سنتمتر واحد من الأرض ليس تحته عبوة ناسفة.. عن مكتب أجلس عليه ولا ينفجر بي.. عن قصيدة أصل إلى نهايتها قبل أن تلاحقني صفارات الإنذار..

كان المركب يهتز اهتزازاً عنيفاً..
وكانت حياتي تهتز اهتزازاً عنيفاً..
وكانت الأيام قد أضاعت أسماءها، وترتيبها على الروزنامة.
صار غداً والبارحة يتشابهان..
وصار الذي أتى مثل الذي سوف يأتي..

وصار ٥ حزيران ١٩٨٢ نسخة طبق الأصل عن ٥ حزيران ١٩٦٧. هكذا تتشابه تواريخ الهوان.

وصار حزن كربلاء.. وحزن بيروت ينتميان لشجرة واحدة.

وصار دم الحسين يتدفق ساخناً في الجنوب اللبناني مع مياه الحاصباني والزهراني.

وعلى ظهر مـركب الشحن الذي ركبتـه. . كان العنفـوان العربي مقـرفصاً بـين أكياس البصل والثوم والطماطم. .

وكان المستقبل العربي يهتز من شدّة البرد. . والخوف. . والقمع والإحباط. .

وكانت اللغة العربية تبيع مفرداتها على عربة خضار.

وكـان القامـوس السياسي بكـل اشتقـاقـاتـه. . ومبـالغـاتـه. . وجعجعـاتـه. . وعنترياته. . وأطوال موجاته. . قد احترق. .

وكان الكلام العربي الديماغوجي قد أصيب بداء السفلس في حنجرته. . فتوقف عن البثّ.

كـان المركب يبتعـد عن شواطىء عـين المريسـة. . وكـانت عـمارة (الجيفينـور) تصغر. . وأحزاني تكبر. .

وأدركت في تلك اللحـظة القاسيـة أن لا عودة إلى الأنـدلس. . وأن ولاّدة بنت المستكفي قد رهنت خواتمها وأساورها عند مُرابٍ يهودي.

وهاجرتُ مع أفواج السمك المهاجر. .

ولكنني كنتُ السمكـة الأكـثر وجعـاً. . والأكـثر تلفتـاً إلى الـوراء. . والأقــوى ذاكرة. .

وعنـدما يكـون السمك قـوي الذاكـرة. . فإن بحـار العالم كلهـا لا تقوى عـلى تدجينه. . والترفيه عنه. .

والحقيقة أنني لم أكن أطلب نسخة طبق الأصل عن بيروت. . فقد كنت أ عرف أن مطلبي مستحيل. وإنما كنتُ أبحث عن مدينة تشبهها ولـو بنسبة ١٠ بـالمئة. . كـما يبحث الرجل عندما يرى امرأة جميلة متزوجة عن شقيقة لها عـزباء ليـتزوجها. . ولكن بيروت على ما يبدو امرأة بغير شقيقات.

□ **وهل وصلت الآن إلى أرض الثبات؟**

ـ لا ثبات على الأرض العربية لإنسان. .

كلّنا نهتز كسفينة مثقوبة في عرض البحر. . اللغة تهتز. . الثقافة تهـتز. . الإيمان يهتز. . الحلم يهتز. . علاقات الحب تهتز. . مستقبل أولادنا يهتز. . الثابت الوحيد على الأرض العربية. . هو القمع.

لقد مرّ على نزولي في السفينة عام كامل، ولكنني لا أزال (دائخاً). . حين أقرأ الصحف العربية أدوخ. . وحين أصغي إلى الإذاعات العربية أدوخ. وحين أقرأ بعض نماذج الشعر الجديد أدوخ. وعندما أفكّر كيف صار الإسرائيليون جزءاً من عاداتنا اليومية، وضيفاً يلبس بيجامته ويدخل إلى غرفة نومه في البيت العربي، رغم أنف أصحاب البيت. . أدوخ. .

كاذب من يقول لك إنه ثابت في مقعده. . أو في سريره. . أو خلف كتابه. . أو مع أطفاله. . أو بين ذراعي زوجته. .

إن عصر الانحطاط العربي الجديد، حوّلنا إلى يتامى. . ولقطاء. . وسرق كل عناويننا. .

□ في مقالٍ لك بعد العملية الجراحية التي أجريتها في قلبك في الولايات المتحدة، وغيروا لك فيها ثلاثة شرايين في القلب، قلتَ ـ على ما أذكر ـ إن الشريان الأول كان مسدوداً بسبب تعاطي الشعر. . والشريان الثاني بسبب تعاطي العشق. . والشريان الثالث بسبب تعاطي العروبة.

فهل تعاطي العروبة في نظرك يسدّ الشرايين، ويحدث كل هذا التخريب؟ أم أن التشبيه هو مجرّد تشبيه فني؟

ـ يا سيّدي. . ليس هذا وقت التشابيه الفنية. هذه حقيقة طبية. فتعاطي العروبة لا يؤدي إلى انسداد الشرايين فقط، وإنما يؤدي إلى سدّ الحدود بين الدول العربية، وإلغاء التأشيرات، وقطع التلفونات، ومنع سفر الأشخاص والبضائع، وإيقاف الشاحنات، ومنع الجرائد والكتب والمجلات. . من الوصول إلى أرض العدو (العدو اليوم هو العدو العربي، أما العدو الإسرائيلي فصار موضة قديمة).

وثق، يا صديقي، أنني لستُ العربي الوحيد الذي غيّر شرايينه بسبب العروبة، وإذا استمرّ العالم العربي يقفز من هاوية إلى هاوية. . ومن انتحار إلى انتحار. . فإن كل المواطنين العرب سيضطرون إلى الذهاب إلى كليفلند. . لتغيير شرايينهم. .

□ بعد سنة كاملة من غيابك، هل تعتقد أن ثمة تحوّلات حدثت في جسد الشعر، وهل من ممثلين جدد على مسرح الشعر استطاعوا أن يدخلوا دائرة الضوء، بأصواتهم الطازجة والمتميزة، ويقوموا بانقلاب حقيقي؟

ـ لم يحدث لا انقلاب.. ولا نصف انقلاب في الشعر العربي بعد الانقلاب الكبير الذي حدث في الخمسينات.

الأرض نامت... والمطر توقف عن النزول... والبيادر فرغت من القمح. والشعر الجديد لا يزال يأكل حتى اليوم من (مؤونة الشتاء) التي تركها شعراء الأربعينات والخمسينات.. ويستعمل زيتهم.. وزيتونهم.. وعدسهم.. وبرغلهم.. وكبيسهم..

وهذا لا ينحصر بالشعر فقط.. وإنما ينسحب على جميع الفنون حيث تبدو الأرض وكأنها استقالت من وظيفتها، والأشجار اضربت عن ولادة الورق الأخضر.

□ نزار قباني، في هذه المرحلة من العمر كيف ينظر إلى المرأة؟ وهل هناك امرأة ما؟ وهل من (برامج) جديدة للزواج؟

وأخيراً هل تفرق بين امرأة للحب، وامرأة للزواج؟

ـ لا تنتظر مني أن أقول لك بلهجة أكاديمية باردة إنني صرتُ الآن أكثر حكمة، وأرجح عقلاً، وأكثر اتزاناً في تعاملي مع المرأة.

فالرجل لا يغيّر جلده بمثل هذه السهولة، ولا ينقلب من فهد إفريقي إلى دُبٍّ من القطب الشمالي.. بين عامٍ وآخر.

ثمة خصائص للعاشق تبقى مزروعةً فيه حتى يموت، مثل خصائص الحصان العربي، والثور الإسباني، وخصائص القطن المصري، والنبيذ الفرنسي، والكافيار الروسي، والكاري الهندي..

والعشق نوع من الحساسيّة، أو فرط الحساسيّة.

فواحد يتحسّس من الروائح، وواحد يتحسس من لحم السمك.. وواحد يتحسس من لحم المرأة!!

ثم ثمة رجل يرى امرأة فيحسبها وردةً، أو نجمةً، أو قوس قزح. وثمة رجل يرى امرأة فيحسبها عمود كهرباء.. أو سيارة شحن.

ثم ثمة رجل يرى امرأة فيدير لها ظهره مخافة أن يفقد عذريته، ويتّهمه الناس بأنه إنسان.

إن الرجل لا ينقلب على نفسه انقلاباً كاملاً بمعدل ١٨٠ درجة مئوية. كما لا تستطيع السلحفاة أن تنقلب إلى فراشة.. والجاموس إلى غزال.. ومدام بوفاري إلى رابعة العدوية..

إن قوانين الطبيعة لا تقبل مثل هذه التحوّلات المفاجئة لا بالنسبة للعصفور.. ولا بالنسبة للحصان.. ففي العصفور تبقى شهوة الطيران قائمة.. وفي الحصان تبقى شهوة الصهيل قائمة.. وفي الذئب تبقى شهوة الهجوم قائمة.

شخصياً.. لا يمكنني أن أنظر إلى المرأة بحياد. فهي إما أن تكون جزءاً من طفولتي وجنوني.. وإما أن لا تكون..

أنا لا أتحسّس من السمك، ولا من الغبار، ولا من ملابس الصوف. إن السمكة الوحيدة التي تجلب لي الحساسية هي المرأة.

وحتى يكتشف الطب دواء حساسيّة العشق فسأبقى مكشوفاً للعدوى مثل أي مدينة مفتوحة.. وسأبقى دائماً منتظراً قدوم (الجراثيم الجميلة).

أما سؤالك (هل هناك امرأة ما؟..) فأنا لا أحبّ أن أذهب للنيابة العامة لتحقق معي في قضاياي العاطفية. فأنت تعرف أنني ضدّ القمع العاطفي، كما أنا ضد القمع السياسي.

ولمعلوماتك أقول إن المرأة لم تبحر من سواحل دمي حتى تعود إليها. فأنا أعطيتها الإقامة الدائمة، وحق اللجوء السياسي إلى قلبي.. وانتهى الأمر.

ثم إن المرأة هي مهنتي. وهي المادة الأولية التي أصنع منها الشعر.. وحين لا يكون امرأة في داخلي.. أصبح عاطلاً عن العمل.

أما بالنسبة إلى الزواج فأنا محارب قديم، وعلى جسدي (تكسّرت النصالُ على النصال) وإلى أن أخرج من غرفة العناية الفائقة.. يحلّها ربّك..

ليس هناك امرأة للحب.. وامرأة للزواج..

كلّ النساء أساساً هنَّ للحب، ولكن الرجل هو الذي (يوظفهنّ) لديه زوجات بلا راتب.. أو يضعهنَّ في (الفريزر) ليطبخهنَّ عندما يكون لديه وليمة.

□ **هل يقلقك الموت؟ ألا يشغلك موضوع المصائر؟**

ـ الموت صديقي. تعرّفت عليه في صيف ١٩٧٣ في لندن، عندما تركني توفيق وذهب معه.. ثم زارني مرّة أخرى في ١٥ ديسمبر ١٩٨١ حين أقنع بلقيس أن تذهب معه، فذهبت.

وطرق الباب عليَّ في مستشفى (جورج تاون) في واشنطن في صيف عام ١٩٨٢، عندما كنت أجري جراحةً في قلبي.. ولكنني لم أفتح له الباب، فترك بطاقته وذهب.

إن الموت مثل إسرائيل، يدخل في لحمنا كل يوم عشر بوصات، ولكننا لا نعترف به، ويحتل من جسدنا مساحات هائلة، ونحن نشهر في وجهه لاءات الخرطوم.

لا يهزم الموت إلا الفن. والفنانون هم الوحيدون الذين يخافهم الموت، ويحسب حسابهم..

فشكسبير زاره الموت من أربعمئة سنة، ولكنه لم يستطع أن يصرعه بالضربة القاضية. فـ(هاملت) لا يزال حتى الآن واقفاً في حلبة الملاكمة يردّ ضربات الموت، ولم تنته المباراة بعد..

والمتنبي، هاجمه الموت منذ أكثر من ألف سنة، ولكنه هرب أمام شجاعة المتنبي، وصموده، وكبرياء نفسه..

إنني عندما أكتب شعراً أشعر بالقوة والمناعة.. فالشعر هو شهادة تأمين ضد الموت..

وما دمت أقدر أن أنشر كل عام كتاباً فإن الموت لا يقترب مني، لأنه لا يحبّ رائحة الحبر والورق وموسيقى المطابع....

□ **في السنوات الأخيرة كثيراً ما هاجمت العرب. هل أنت تحمل على (العرب) أم على السلبيات العربية؟ وكيف نفرق بين الثائر العربي وبين الثائر على العرب؟**

ـ العالم العربي يحكمه ٢٢ شخصاً. وعدد سكانه ١٥٠ مليوناً. فإمّا أن يكون هؤلاء الـ ٢٢ في ذروة الشطارة والفلهوية، ولا يمكن أحد أن يسألهم ما هو لون عيونهم أو ما هو نصف العشرة.. وإما أن يكون الـ ١٥٠ مليون عربي ألواحاً من القصدير.. وخُشُباً مسنّدة.. وأغناماً تأكل البرسيم وتدعو للسلطان بطول العمر.

نعم. . أنا أهاجم العرب ككُلّ. . ولا استثني أي ناقة. . أو أي جمل. فالجِمال (بكسر الجيم) هي التي صبرت أكثر من اللازم، وعطشت أكثر من اللازم، وضُرِبتْ على سنامها أكثر من اللازم. . وأعطت ظهورها لجميع الراكبين.

إن مسؤولية (المركوب) لا تقل عن مسؤولية (الراكب)، ولو أن الشعب العربي عرف كيف (يرفس) و (ينطح) أو (يعضّ)، كما يفعل (ليش فاليزا) رئيس نقابة التضامن في بولونيا، لما أخذ الحاكم عندنا مجده، ومدَّ رجليه على طول الفراش.

إنَّ الخط الذي ترسمونه بين الشعب وحكامه خطٌّ وهمي. فكل واحد منهما يصنع الثاني على صورته. أليست حكمة (كما تكونون يولى عليكم) حكمة عربية؟؟ أم هي حكمة سنغالية؟

قد تقول لي إن الشعب العربي مسكين، ومقهور، ودرويش، ومغلوب على أمره. وأنا أقول لك إن (الدروشة) لا تدخل الجنّة. . فقطار الحرية لا ينتظر الدراويش. . ثم إذا كان الدرويش مقتنعاً بدروشته، والمسكين مقتنعاً بمسكنته. . والعبد مقتنعاً بعبوديته. . فلماذا كانت الثورات؟. ومن الذي سيتولى نقل الإنسان العربي من مرحلة الثغاء. . . إلى مرحلة الصراخ البشري؟

ولقد قرأتُ مقالاً جيداً في هذا الموضوع للدكتور حامد خليل المدرس بكلية الآداب في جامعة الكويت بعنوان (إني أتّهم الشعب) رصد فيه ظاهرة الانحدار العربي، وتكلّم فيه عن مسؤولية الشعب العربي عما يجري. ورفض أن تكون (الأنظمة العربية) رغم كل عوراتها ومساوئها هي (الشمّاعة) الوحيدة التي نعلّق عليها دائماً ثياب مآسينا.

فتقاعس الشعوب وتساهلها ولا أباليتها هي التي تضخّم أنانية الحاكم وتعطيه الإحساس بالألوهية. .

يقول الدكتور حامد خليل في مقاله:

«ليس صحيحاً دائماً أن خوف الشعوب من حكامها هو السبب في عدم تحريكها أي ساكن حين يتعلق الأمر بمسائل قومية خطيرة، كالذي يحدث الآن. والحقيقة أن الحكومات هي التي تخاف من شعوبها، وأن ما يبدو أنّ طغيان من

جانبها، إنما هو مجرّد ممارسة لسلطات كانت ملك الشعوب، ولكنها تنازلت عنها بمحض اختيارها لحكامها. . .».

وقد ساق الدكتور حامد خليل في مقاله حادثة ذات دلالة، تثبت أن الشعوب، بدافع الوصولية، والنفاق، والزلفى، والمصالح الفردية، هي التي تصنع الدكتاتور، وتضعه في (برواز). . .

وأنا أنقل هنا الحادثة كما وردت في مقال الدكتور خليل:

«لقد حدث أن عُيِّن أحد الضباط في الأقطار العربية، على أثر القيام بثورة عسكرية ناجحة، وزيراً للتعليم. فوجد أنه مضطر ـ بحكم هذا المنصب ـ إلى الالتقاء بأساتذة جامعة ذلك القطر. غير أن الضابط المذكور تهيب أول الأمر الدخول إلى الحرم الجامعي لشعوره بالضعة تجاه هذه النخبة من عمالقة الفكر. وعندما زار الجامعة ظهرت عليه الأعراض التي تظهر على أي تلميذ مبتدىء حين يدخل إلى قاعة المدرّسين للمرة الأولى. غير أن الأساتذة الأجلاّء أخذوا يعينونه على الخروج من الورطة التي وجد نفسه متورطاً فيها، ولكن ليس بدافع إنساني ولا تربوي، وإنما بدافع انتهازي صرف. وقد بدأوا يوهمونه بأنه على مستوى من الثقافة يؤهله أن يتقلد ذلك المنصب، ولأن يكون أول الأمر نِدّاً لهم، وأستاذاً عليهم فيما بعد. . .».

وإذا كان موقف (الانتلجنسيا) من شخصية الحاكم هو هذا الموقف الانبطاحي والمتخاذل، فلماذا نعتب على الحاكم إذا جعلَ من جلودنا أحذية. . واعتبر نفسه ـ الملك الشمس الذي يستمد سلطاته من السماء؟؟.

لقد دخلت الدبابات الإسرائيلية إلى قلب بيروت ـ وهي كما نعلم عاصمة دولة من دول الجامعة العربية ـ فلم تقم مظاهرة شعبية واحدة من المحيط إلى الخليج، تعبيراً عن غضب الجماهير أمام هذا الهوان القومي الكبير، اللهمّ إلا تلك المظاهرة التي قامت في فلسطين المحتلة. .

إنني لا أنتقص هنا من مشاعر الشعب العربي، فأنا واحد من أفراد هذا الشعب ربّما كان يتحسّس الفجيعة والحزن أكثر من غيره. ولكن حالة الانحدار التي انتهينا إليها لم تعد تسمح لنا بأن نضع النظارات السوداء على عيوننا، ونندلق عطر كريستيان ديور على جثتنا المتعفنة.

يجب أن نتوقف فوراً عن قراءة نونية عمرو بن كلثوم:

إذا بلغ الفطامَ لنا صبيٌّ
تخرّ له الجبابرُ ساجدينا
ونشرب إن وردنا الماءَ صفواً
ويشربُ غيرُنا كدراً وطينا

يجب أن نتوقف فوراً عن هذه البهلوانيات الكلامية الفارغة.. فنحنُ الذين نشرب الوحل اليوم.. وغيرنا هو الذي يشرب مياه ڤيشي وإيڤيان.

إن إسرائيل لن تخرج من الأرض العربية المحتلة بديوان الحماسة، ولا بمحطة إذاعة الطيّب الذكر أحمد سعيد.. الذي كان من استوديو الإذاعة يسقط كل خمس دقائق خمسين طائرة، ويغرق عشرين بارجة...

ولا يزال ورثة أحمد سعيد الإذاعيون أحياء يرزقون.

وإذا سألتني ما هو الفرق بين الثائر العربي، وبين الثائر على العرب.. أجيبك أن لا فرق. فكلاهما ضروري ومطلوب..

فالأول يتعامل مع الوطن على طريقة الصوفيين، والعشاق العذريين، فلا يرى من المعشوق غير جمال صورته، واعتدال قوامه. ويرفض أي صورة للوطن غير التي في ذهنه وفي مفردات قاموسه الأيديولوجي.

والثاني يتعامل مع الوطن كما يتعامل الطبيب مع الجسد الإنساني، فيراه كما هو.. لا بعين خياله وظنونه وانفعالاته.

وربما كنا في هذه المرحلة بالذات بحاجة إلى النموذج الثاني، لأنه أكثر موضوعية، وأكثر شجاعة في مواجهة النفس.

إن هذا هو عصر الذنوب العربية، فلنتوضأ بدموعنا، ولنعتذر من الوطن..

□ كيف نطوّر شعرنا العربي؟ من أين ننطلق؟ هل يمكن أن يتم ذلك بدون الارتكاز إلى المقدمات الشعرية العربية؟ هل هناك في رأيك شعرية عربية لا شعر عربي بدونها؟

- التجديد ليس (أكروباتية).. والمجدّد ليس حاوياً يخرج الأرانب من قبعته.. والمناديل الملوّنة من تحت إبطه..

القصيدة الجديدة لا يمكن أن تتكوّن من خارج رحم اللغة، وخارج الأصولية والضوابط. وخارج خصوصية الشعر العربية.

ومثلما للشعر الياباني خصوصيته، وللشعر الإفريقي خصوصيته، ولشعر أميركا اللاتينية خصوصيته، فإنَّ الشاعر العربيّ الحديث لا يستطيع أن يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه، ومن عوامل بيئته العضوية والوراثية والثقافية. فهو إن لم يكن شاعراً عربياً.. فهو لن يكون أيضاً شاعراً يابانياً..

إن الطبيعة تتجدد من داخلها، وضمن قوانين علمية دقيقة، ولم يسمع أحد أن سمكة تحوّلت إلى عصفور.. أو أنّ وردة تحوّلت إلى حبة فاصولياء.. كما أن من المستحيل أن تتحول أم كلثوم.. إلى ماريا كايلاس...

إن التجديد يحتاج إلى صبر طويل، ووقت طويل. وشرط التجديد الأول هو (المعرفة) أي أن يكون المجدد عارفاً قواعد اللعبة، وعارفاً من أين يبدأ.. وإلى أين سوف ينتهي.. فالقصيدة الحديثة إذا (لم تعرف تاريخها) جيداً، فإنها بالتأكيد سوف تكون بغير مستقبل.

إن بيكاسو المجدد العظيم الذي قلب تاريخ الفن التشكيلي رأساً على عقب.. بدأ أصولياً وكلاسيكياً مثل روبنس ودولاكروا وليونارد دافنشي.. ثم ثار على الكلاسيكية من داخلها..

ونحن لا نعترض على الذين يريدون أن يثوروا على القصيدة العربية التقليدية. فلهم الحقّ المطلق أن يفتحوا النوافذ، ويغيّروا الهواء، ويجددوا الأثاث.. لكننا نطلب إليهم أن يثوروا من داخل المتنبي، وأبي تمام، وديوان الشعر العربي.. حتى لا تكون ثورتهم عبثية، أو هوائية...

إن أي تطوّر شعري لا بد له من أن يستند على ثلاثة مرتكزات:

١ ـ اللغة ٢ ـ طريقة العرض ٣ ـ الخصوصية.

إن الشعر في أساسه تشكيل لغوي، كما الرسم تشكيل لوني، والموسيقى تشكيل نغمي، وبغير لغة لا يمكن فعل شيء. لأنها هي المادة الأولية والأداة. ومهما اختلفنا على نوعية اللغة الضرورية للشعر فلن نختلف على أن الذي لا يملك لغته.. لا يملك قصيدته.

لكي أستطيع أن أكتب قصيدة ما ـ موزونة أو متحررة من الوزن ـ لا بدّ لي أن أكون مسيطراً على أدواتي أولاً. وجالساً على كرسي لغوي ثابت. بغير هذا الكرسي أضيّع توازني، وأقع على الأرض.

بعض نماذج الشعر الحديث هي قصائد بلا كراسي. وهذه هي مشكلتها الكبرى. أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية. فالقماش الشعري كثير جداً، ومتنوع جداً، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء. ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيعها وطريقة عرضها تختلف ما بين شاعر وشاعر.

خذ موضوع الحب مثلاً. فالحب منتشر في الهواء، ومحيط بنا من كل مكان كالأوكسيجين الذي نتنفسه. وهو قديم قدم الجبال والبحار والكواكب. وقد قال فيه الشعراء ملايين القصائد. ولكن كل شاعر عرض حبّه بطريقته. ولم ينجح من شعراء الحب إلا الذين تفوّقوا في طريقة عرضهم.

أما (الخصوصية) فمعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته، ومذاقه. معناها أنك إذا قرأت ذات يوم قصيدة بلا توقيع، فإنك لا تتمالك من أن تصرخ على الفور «هذا فلان.. هذا فلان.. لقد عرفته من رائحة حروفه..»

لقد كان للمتنبي خصوصيته، كما كان لرامبو وأراغون وبول إيلور وبابلو نيرودا خصوصيتهم.

أما الشعراء الذين يتشابهون كأوراق البنكنوط.. ويختلطون ببعضهم كحبات الرز.. فلن يذهبوا بعيداً..

وشعراء اليوم مع الأسف يتشابهون إلى الحد الذي تشعر معه بأنهم يكتبون قصيدة واحدة، ويؤلفون حزباً شعرياً واحداً.. ويمشون في مظاهرة شعرية واحدة.. ويوقّعون متكافلين متضامنين تحت قصائد بعضهم..

إنني أضع (الخصوصية) في المرتبة الأولى من عملية التجديد، وبدونها يستحيل التفريق بين قصائد امرىء القيس.. وقصائد أدونيس.

□ **الوطن العربي اليوم. والوطن العربي الذي تحلم به..**

ـ الوطن العربي اليوم هو وطن اللامعقول. وطن أحمق. ومكابر.. ومجادل.

ويصرّ على إقناعك بأنّه بخير، في حين أن درجة حرارته فوق الأربعين. ويصرّ على أنه أجمل الفتيان في حين لا توجد امرأة في العالم ترضى أن تتزوجه. ويصرّ على أنه خلاصته العقل والحكمة في حين رمى نفسه أكثر من مرّة من نافذة منزله في الطابق العشرين. . ولا تزال ذراعاه وقدماه موضوعة في الجبس. ويصرّ على أنه اخترع الديمقراطية في حين أن سجونه كاملة العدد، ومشانقه تشتغل كصيدليات الخفر ٢٤ ساعة في الـ ٢٤ ساعة. لا أريد أن أحلم كثيراً بشكل الوطن العربي الذي أريده. فلقد تعبت تعبت تعبت من الحلم.

وحتى لا أدخل في التفاصيل أقول إنني أريد وطناً معاكساً للوطن العتيق الذي وضعته منذ قليل.

□ أنت الأكثر مبيعاً ورواجاً بين الشعراء العرب جميعاً، قدامى ومحدثين. ماذا يعني لك هذا التفوق؟ كيف تتوسع جمهورية الشاعر وجماهيريته؟ وهل (الشعبية)هي مع الشاعر. . أم ضده؟

ـ تتوسع جمهورية الشاعر بالديمقراطية.

والديمقراطية الشعرية تعني أن تكون قادراً أن تقيم حواراً مع الناس، لا يحسّون معه بأنك معلّمهم. . أو سيّدهم. . أو ملكهم.

أنا أجلس مع الناس على الأرض بلا كلفة. نتقاسم الخبز، والليل، والحزن، والحب وضوء القمر. .

أناديهم بأسمائهم الصغيرة، وينادونني باسمي الصغير. أفتح لهم قلبي ويفتحون لي قلوبهم، يستشيرونني بقضاياهم العاطفية، ويطلبون النصيحة، فأنصحهم أن يزدادوا عشقاً. .

أفهم حساسيتهم جيّداً، وأتفاهم معهم بلغة لا تشعر بمركبات العظمة، وحين ينعسون في آخر الليل، أغطّيهم بشراشف حناني وأتركهم يحلمون. .

أما أن كتبي تباع. . فهذه معصية أستغفر الله عليها.

ومن كثرة ما حسدوني على رواج كتبي فقد اشتريت من خان الخليلي في القاهرة عيناً زرقاء، وشبّه، وخرزة. ومررتُ بطريقي على سيّدنا الحسين وتوسّلت إليه

أن يحميني لا من عيون القرّاء. . ولكن من عيون الناشرين، وتجار الكتب، وشعراء الصفوف الخلفية. .

ومن كثرة ما أشعر بالخجل حين أطبع ٢٥,٠٠٠ نسخة من مجموعة شعرية لي، صار من الضروري حتى أتجنب سخط الساخطين، وغضب الغاضبين، أن أصدر تكذيباً رسمياً أعلن فيه أنني لم أطبع من مجموعتي سوى ثلاث نسخ، واحدة لي. . وواحدة لحبيبتي. . والثالثة لمدير الرقابة.

أن تكون شاعراً رائجاً في هذا الوطن معناه أن تكون قليل الأدب.

إن قضية الرواج غير مطروحة في أي مكان في العالم إلاّ عندنا. . فالرواية لناجحة تطبع في الولايات المتحدة مليوني نسخة، ولا أحد يمرض. . أو ترتفع حرارته ىن هذه الأخبار.

□ عودتنا أن تطلع علينا كل سنة بمجموعة شعرية جديدة. فهل هذا التقليد لجميل مستمر؟ وماذا تخبىء لنا لعام ١٩٨٣؟

ـ رغم أن سنة ١٩٨٢ كانت سنة مسروقة من عمري الشعري، ورغم كل ما عانيته من اضطراب الجسد والنفس، فإن أول ما عملته عند عودتي إلى بيروت هو دخول المطبعة. والمطبعة هي الزوجة المجهولة في حياتي التي لا يعرف أحد عنها شيئاً.

سيصدر لي بعد أسابيع مجموعة شعرية جديد عنوانها: (الحب. . لا يقف على الضوء الأحمر).

ومختارات شعرية شاملة مأخوذة من جميع أعمالي الشعرية انتقاها ووضع عناوينها الشاعر سليم بركات. مع مقدمة نثرية بقلم الكاتب الكبير الدكتور شاكر مصطفى رئيس قسم التاريخ بجامعة الكويت. وهذه المختارات ستكون بعنوان (أشعار مجنونة).

أما الكتاب الثالث فيضم جميع المقالات النثرية التي كتبتها بين عامي ١٩٨١ و ١٩٨٢. وسيكون عنوانه (. . . والكلمات تعرف الغضب).

(الحوادث ١٩٨٢)

مع وليد سيف

□ ما هي الحداثة؟

ـ في تقديري أن الحديث الذي يدور حول الحداثة يرتبط ارتباطاً عضوياً مباشراً بالحديث عن الاتجاه الشكلاني في الشعر العربي الحديث. ويقترن بحديث آخر عن التغريب. هذه المصطلحات الثلاثة: التغريب والشكلانية والحداثة، ضمن المفاهيم التي تُطرح بها حالياً، تترابط، وأي حديث عن أحد هذه العناصر لا بد أن يُسلّم إلى الآخر.

عندما نتحدث عن هاجس الحداثة الذي يلحّ على الكثير من الذين يكتبون عن الشعر، أو الذين يكتبون الشعر ويكتبون عنه، هو هاجس شكلاني في المقام الأوّل. وهو في رأيي صورة من صور التجريد النابعة من الانفصال عن مشكلات الواقع والتعامل العملي معها من منظور واضح ومنهج فكري متكامل ومن موقع ممارسة عملية متقدة.

مصطلح الحداثة أصبح مصطلحاً مائعاً يفتقر إلى التحديد المنهجي ويستخدمه الجميع بمفاهيم ومحتويات ومضامين مختلفة. والحديث عن الشعر أصبح أكثر بكثير من الإبداع الشعري نفسه وأيضاً في هذا السياق أقول إن الحديث عن الحداثة أصبح يحتل المساحة الكبرى من الوعي الشعري على حساب إنتاج الشعر الحديث نفسه. الحداثة أصبحت موضوعاً نقدياً فكرياً تجريدياً ذهنياً، من منطلقات فوقية، أكثر مما أصبح عملية اكتشاف واستبطان للأعمال الإبداعية المجددة نفسها. وهذا يتضمن في رأيي إحباطاً ضمنياً. فكثيراً ما تغنّينا بها ورددناها، أي العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون التي تجعل منهما شيئاً واحداً. وفي الواقع أن استخدامنا لمصطلحي الشكل والمضمون استخدام مضلل حتى ونحن نتحدث عن العلاقة الجدلية بينهما لأنهما في الواقع العملي ليسا مفهومين مختلفين.

نحن نضطر إلى استخدام مصطلحين مختلفين لغايات التحليل العلمي فقط. ولكن في الواقع الموضوعي لحديث عن الشكل هو حديث بالضرورة عن المضمون، والحديث عن المضمون هو حديث عن الشكل ولا فكاك بينهما ولا سيما في الأسلوبية الشعرية.

الشكل الشعري يجب أن لا يكون هو الموضوع في ذات الشاعر. هاجس الحداثة هو هاجس شكلاني. الحديث يدور عن خلق أشكال شعرية جديدة والشاعر المسكون بهاجس الحداثة مسكون بهاجس الشكل. فبدلاً من أن ينبثق الشكل من دواعي الحالة الشعرية، بدلاً من أن يكون الشكل هو التعبير التلقائي عن الحالة الشعرية، يصبح هو موضوع الحالة الشعرية. فإذن هو بدلاً من أن يكون تجسيداً لوعي الشاعر وحساسيته، يحتكر وعي الشاعر فيستحيل موضوعاً شعرياً، موضوع الشاعر وليس تعبيراً عن حالته الشعرية. وهذا يحبط الحالة الشعرية نفسها.

يمكن أن أضرب مثلاً على ذلك من الاستخدام اللغوي العادي. نحن عندما نتحدث أو نكتب بلغتنا القومية، لا نفكر باللغة كوسيط تعبيري منفصل عن الفكرة التي نعبّر عنها. فالخبرة الثقافية التي نكتسبها، نكتسبها في إطار لغوي ولا نستطيع أن نفصل ما بين الفكرة والتعبير اللغوي. أفكارنا تتشكل من خلال اللغة، والأساليب اللغوية تتشكل من خلال الأفكار، لا إنفصام بينهما. لكن عندما يحاول الإنسان أن يعبّر عن أفكاره بلغة غير اللغة القومية، الوسيط اللغوي يصبح مباشرة موضوعاً، أي أنه يحتكر الفكر بدلاً من أن ينبثق مباشرة من الفكر، وأن يتشكل الفكر مباشرة في إطاره، يصبح محتكراً للفكر نفسه. ومن هنا تضعف قدرة المتحدث على التعبير عن أفكاره.

ويمكن أن ننقل هذا إلى المجال الشعري. عندما يصبح الشكل هو الموضوع الذي يتركز عليه وعي الشاعر وحساسيته الشعرية، ويصبح هدفاً في ذاته، فإن الحالة الشعرية نفسها تسقط، واللغة الشعرية نفسها تفقد وظيفتها الحيوية الشعرية الجمالية.

إذن طبيعة العمل الإبداعي تخلق شكل هذا العمل. الشاعر أو الأديب المبدع لا يبحث عن الشكل ولا يصب وعيه الشعري كلّه على خلق أشكال جديدة، وإنما تنبثق الأشكال الجديدة بوصفها محصلة طبيعية أو نتيجة تلقائية للرؤية الشعرية أو الإبداعية الجديدة.

□ **والأشكال الجديدة؟**

- إن الأشكال الجديدة هي نتيجة طبيعية لتطور الوعي الثقافي ومن ثم الوعي الشعري بوصفه جزءاً من الوعي الثقافي المتطور. كما أن الثقافة تأخذ أشكالاً جديدة في عملية التطور الطبيعي لها، فإن عملية التطور في الوعي الشعري تأخذ أشكالاً جديدة بصورة تلقائية. كما أن الحياة الاجتماعية في تطورها التاريخي تأخذ أشكالاً مؤسّسية ومادية جديدة.

ثم، ما هو الشكل؟ هذا المصطلح أصبح أيضاً مصطلحاً غامضاً يفتقر إلى التحليل المنهجي. التصنيف بين الأشكال يعني التنميط والتنميط يعني التجريد. من الممكن من الناحية المنهجية أن نتحدث عن أشكال عامة لكن في اللحظة التي نتحدث فيها عن أنماط شكلية عامة إنما نقوم بعملية تجريد لصفات أسلوبية عامة. هذه الصفات الأسلوبية العامة لا تنفي أن لكل أديب أو لكل شاعر أشكاله الخاصة به، ولكن يمكن أن يتحصل من مجموع هذه الأشكال قيم أسلوبية عامة يقوم دارس الأدب بتجريدها منه لوصف مرحلة أسلوبية عامة. لكن هذه المرحلة الأسلوبية العامة لا تعني أن كل الشعراء يكتبون بنمطية واحدة وإلا انتفى عنصر الإبداع في عملهم.

إن التركيز على الشكل أو الهاجس الشكلاني الذي يمثل جوهر هاجس الحداثة عند كثير من الشعراء ونقاد الشعر يدخل في حدود التجريد الذهني الذي يقف في موقع مناقض للحالة الشعرية.

هل يمكن النظر إلى مجمل الشعر العربي الذي كُتب في إطار كلاسيكي عروضي نظرة تقويمية واحدة؟ عندما نتحدث عن شكل كلاسيكي نتحدث عن شكل مجرد، ولكن في إطار هذا الشكل المجرد كان هناك مراحل شعرية مختلفة ومتطورة. وداخل مرحلة واحدة كان هناك شعراء مبدعون لكل منهم أسلوبه الشعري الخاص المبدع. وإذن فلا يمكن أن نتحدث عن أنماط حديثة أو قديمة شكلية عامة ينطوي في إطارها جميع الشعراء في نمطية متكررة متشابهة.

ضمن الشكل التجريدي الكلاسيكي العام هناك تطورات أسلوبية من مرحلة إلى أخرى تناولت لغة الأدب ومضمونه ورؤية الشاعر وصوره إلى آخره. وفي إطار المرحلة الواحدة كانت هناك أصوات إبداعية مجددة وأخرى تقليدية جامدة رغم أن الشكل العروضي الذي يمكن أن نجرده من هذه الاتجاهات الإبداعية وتلك الاتجاهات

غير الإبداعية في المرحلة الواحدة يمكن القول إنه نمط كلاسيكي واحد، ولكن في إطار هـذا النمط الكلاسيكي هنـاك في الواقـع أشكال مختلفـة، وهنـاك أصـوات إبـداعيـة متميزة. ومثلما ينطبق على هذا الشكل الكلاسيكي القديم الذي هـو عبارة عن وجـود تجـريدي، ينـطبق أيضاً عـلى شكل الشعـر الحديث، أو الشكـل الشعـري العـروضي الحديث. هذا الشكل لا يمثل اتجاهاً واحـداً، ولا يعني أن نمطيـة العشراء جميعاً في إطـار أسلوبي واحد. في إطار هذا الشكل التجريدي الذي نسميه الشكل العروضي الحديث هناك أصوات إبداعية وأصوات غير إبداعية، هناك اتجاهـات واقعية وهنـاك اتجاهـات مختلفة.

وإذن فإن الحديث عن خلق أشكال جديدة إنما يعني بالضرورة خلق أنماط عامة جديدة. ولكن هل تخلق الأنماط العامة الجديدة أولاً ثم ينطوي في إطارهـا المبدعـون؟ العكس هو الصحيح.

الأنماط أو الأشكال النمطية الجديدة هي أنمـاط مجرّدة أو مستخـرجة من مجمـوع إبداعات الشعـراء في مرحلة مـا، أي أن العملية تبـدأ بإبـداع الشعراء كـل منهم على حدة. ثم عندما ننظر إلى خريطة هـذه الإبداعـات يمكن أن نجرّد صفـات أسلوبية أو شكليـة عامـة، يمكن أن نصفها بـأنها نمط أسلوبي جديـد. أمـا أن نحـاول أن نؤسّس أنماطاً شكلية تجريدية جـديدة ثم نـدعو الشعـراء إلى أن يحققوا إبـداعاتهم من خـلالها فهذا وضع معكوس وغير سويّ إطلاقاً.

□ **ما الذي تعنيه بالإبداع أو بمصطلح الإبداع؟**

ـ في الواقع أن كل شاعر مبدع هو مبدع على حدة. كلمة الإبداع، أو مصطلح الإبداع، يعني الحداثة، يعني التجديد. ما الذي يعنيه الإبـداع؟ يعني الابتكار. كـل شاعر مبدع مجدد في إطار النمطية العامة. في إطار الشكل العروضي القديم كل شـاعر مبدع كان مجدداً. المتنبي مجدد، ابن الرومي مجدد، أبـو نواس مجـدد، امرؤ القيس في وقته مجدد. كل شاعر من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعـر العربي كـان مجدداً وكـان حـديثاً بضرورة كـونه مبـدعاً وإن كـان هذا الإبـداع قد انـطوى ضمن هذا الشكـل التجريدي العام الذي نصفه بأنه الشكل العروضي القديم. كلمة إبداع، أي ابتكار، تعني التجـديد وتعني الحـداثة. بـل يجب أن نتذكـر أن الشـاعـر المبـدع يعني بـالضرورة لكونه مبدعاً أنه مجدد قياساً عـلى من سبقه، ومتميـز ومبتكر قيـاساً عـلى شعراء عصره،

ومجدد ومبتكر في كل قصيدة جديدة قياساً على قصائده السابقة. فكل قصيدة جديدة مبدعة هي عملية تجديد في إطار تجربة الشاعر الواحد، في إطار التجربة الشعرية العامة للمرحلة التي يعيشها، في إطار المراحل الشعرية العامة التي سبقته والتي ستليه.

الإبداع يعني التميز، الإبداع يعني الابتكار، الإبداع يعني الأصالة بمفهومها المزدوج: العراقة أي الامتداد من التراث إلى الحاضر، وبمعنى الابتكار.

إذن مصطلح الإبداع يتضمن بالضرورة معنى التجديد. كل عمل مبدع هو عمل مجدد. بينما مصطلح الحداثة الشكلية لا يتضمن بالضرورة معنى الإبداع لأنه قد يتوقف عند حدود الخروج عن المألوف السائد أو ربما لا يتعدّى أن يكون مغامرة شكلية مجانية. الخروج عن المألوف لا يعني الإبداع في حين أن الإبداع يعني بالضرورة الخروج عن المألوف.

عندما نتحدث عن نمط الرواية الكلاسيكية مثلاً إنما نشير إلى نمط تجريدي. نحن قمنا بتجريده من مجموع إبداعات روائيين مختلفين اصطلحنا فيما بعد على تسميتهم بالنمط الكلاسيكي. ولكن كل رواية من هذه الروايات كانت عملاً تجديدياً مبدعاً في ذاته. فلا يمكن الحكم عليها بمنظار هذه النمطية. تماماً كما أن اللغة تسبق عملية وضع النحو وإن كان النحو موجوداً فيها أصلاً، وأن مهمة النحو تقتصر على اكتشاف واستنباط وتجريد القوانين النحوية الموجودة في اللغة، فإن استخراج الأنماط الشكلية في الرواية أو في الشعر يأتي تالياً على الإبداعات الأدبية نفسها.

معنى ذلك أن الأشكال العامة النمطية لا تصلح لتحديد معنى الإبداع الذي يتضمن التجديد، فالأولى الحديث عن تجربة كل مبدع على حدة، بل عن كل تجربة من تجارب ذلك المبدع. كل رواية جديدة، كل قصيدة جديدة إذا اعتبرناها بالتقويم النقدي تجربة إبداعية فهي تجربة تجديدية في إطار تجربة الشاعر نفسه، وفي إطار التجربة الأدبية العامة في عصره وبالقياس إلى المراحل التي سبقته.

التجديد يبدأ من الأعمال الإبداعية منها على حدة، لكل أديب على حدة، ولكن يتحصل من مجملها خط إبداعي عام، أو نمط أسلوبي عام، نقوم بتجريده تالياً للحديث عن اتجاهات عامة جديدة في الشعر. وإذن يجب ألّا يسبق الحديث عن الاتجاهات العامة الجديدة أو الأشكال النمطية العامة الجديدة، فالإبداع ينتج أو يخلق أنماطاً شكلية عامة، يخلق أشكالاً عامة، ولكن لا يجوز أن يصبح خلق الأشكال هاجس

الإبـداع نفسـه لأنـه المحصلة الـطبيعيـة لـلإبـداع عنـدمـا يحصـل هـذا الإبـداع، لأن الإبداع في ذاته تجديد، ومجموع هذا التجديد هو التراكمات التجديدية المختلفة التي لا تؤدي إلى تحوّلات نوعية في النمط الشكلي نجرّدها فيما بعد في عملية نقدية تحليلية لنقـول إن هذا شكل جديد. لكن الـذي وقع في الـواقع الشعـري الحالي أننـا نتحدث عن خلق الأشكـال الجديـدة ونجعلها في مقـدمة وعينـا الأدبي ووعينا الشعـري بديـلاً عن صنع النماذج الإبـداعـية التي يمكن أن يتألف من تـراكمها تغـير نوعي في البنى الشكليـة وفي الأنماط الأسلوبية العامة.

□ نحن الآن نتحـدث عن أنماط شكليـة عامـة نقوّم في ضـوئها الأعمال المنتجة، في حين أن الوضـع السّوي أن الأعـمال الإبداعيـة المنتجة تخلق الأنمـاط العامـة وليس العكس. والآن، هل يمكننا القول إن النمط الكلاسيكي في الرواية قد فقد مسوغاتـه وسقط نهائيـاً من حركـة الإبداع؟ هـل يمكن القول إن الأشكـال الـروائيـة الحـديثـة أسقطت الأشكال الكلاسيكية نهائياً؟

ـ في كـلا الحالتـين عندمـا نتحدّث عن أشكـال جديـدة وأنماط كـلاسيكية إنما نتحدث عن أنماط عامة مجرّدة. إنما العمـل الإبداعي ذاتـه في إطار هـذا النمط المجرّد العام أو ذاك النمط المجرّد العام هو الذي يحمل عناصر إبـداعه أو عناصر سقوطه.

إذن في إطار الشكل الحديث يمكن أن تكون هناك أعمال ساقطة وأعمال إبداعية. في إطار الشكل القديم هناك أعمال إبداعية وأعمال ساقطة. فالشكل النمـطي العام لا يحدّد الإبداع في ذاته، إنما يحدّده العمل الذي يحمل عنـاصر إبداعـه ويجب أن يُقرأ عـلى هذا الأساس.

إن مفهـوم اللغة علميـاً يشير إلى نـظام تجريـدي مختـزن في أذهـان أبنـاء اللغـة الواحدة. وهو من هذه الناحية نمطي عام وثابت، أي أننا جميعاً عندما نتحدث بـاللغة العربيـة إنما نشير إلى نظام لغوي ذهني مجرّد مختزن في أذهاننا وهـو الذي يعـطي اللغة صفتهـا الجمعية العـامة. ولكن رغم أن هـذا النظام مـوحّد عند أبنـاء اللغة الـواحدة ومختزن لديهم بالتساوي، إلاّ أن هذا النظام يمتلك إمكانيّات توليدية أسلوبية لانهائية. النظام نفسه يتكوّن من عناصر ثابتة في كل لحظة من الزمن. إذا جمدنا الزمن نجـد أن النظام اللغوي يتكون من عناصر محدودة ومن مجموعة قوانين وقواعـد صوتيـة وصرفية ونحـويـة ومعجميّـة محـدودة، ويتكـوّن من مـواد محـدودة ولكن من إحـدى الصفـات

الجوهرية في اللغات الطبيعية. إن هذا النظام قادر على أن يولّد من هذه العناصر المحدودة والقواعد الممدودة أداءات أسلوبية لانهائية. وإذن ففي الوقت الذي نتحدّث فيه لغة واحدة، فإن لكل منا أسلوبه الخاص. هناك جانب نمطي يتعلّق بالنظام العام، نظام اللغة العربية المختزن في أذهاننا جميعاً. ولكن هناك خصوصية لكل منا في استخدامه الأسلوبي الخاص لأن اللغة تمنحه هذه الإمكانات التوليدية الهائلة اللامتناهية.

أيضاً هذا ينطبق على الأشكال الأدبية. الأشكال الأدبية عبارة عن أنماط تجريدية عامة ولكن في إطار هذه الأنماط التجريدية العامة يستطيع كل مبدع أن يحقق أسلوبيته الخاصة، وإبداعه الخاص.

(الحوادث ١٧/٢/١٩٨٩)

مع يوسف الخال

□ كيف تعرض موضوعياً لتجربة مجلة «شعر»؟

ـ الخطأ موجود دائماً. أكيد أخطأنا. هناك شعراء ظننا أن مستقبلهم باهر فتبيّن لنا مع الوقت أنه لم يكن لهم مستقبل. هؤلاء قلة كانوا في الواقع. وهناك شعراء اشتغلنا معهم فترة، تبيّن لنا فيها بعد أن قضية الشعر عندهم قضية سياسية أو شخصية أو مصلحية وما إلى ذلك. بهذا المعنى أخطأنا ولا شك.. ولعل أكبر خطأ كان في مسيرتنا كان القصور. كان هناك قصور في عدة أشياء. كنا في حالة بذر بذور. منها ما علق في الأرض، منها ما كان صالحاً، ومنها ما لم يكن. كان عندنا قصور في فهم أمور كثيرة. كان عندنا قصور ثقافي بكل معنى الكلمة. وهذا أمر عوضنا عنه مع الوقت إلى حدّ كبير. أولاً أنا كانت عندي تجربة. فقد سافرت إلى أميركا ومكثت فيها بين سبعة وثمانية أعوام وكانت لديّ خبرة. أما الشباب الذين كانوا معي فقد كانت لديهم مواهب وانفتاح حضاري على العالم، ومواكبة للحركة الأدبية المعاصرة في العالم. كانوا يقرأون هذه الحركة بلغتها. وقسم كبير منهم كان يترجم من روائع هذه الحركة. كانت عندنا في «شعر» ترجمة. أكثرهم تقريباً ترجموا وترجماتهم ما زالت حتى الآن رغم قصورها ترجمات لا بأس بها. احسبها سيّارة.. هل سيارة اليوم مثل السيارة التي كانت قبل ثلاثين سنة؟ المرء يستفيد مع الوقت ويتطوّر. طبعاً كان هناك قصور وتستطيع الآن أن تنتقد ترجمات شتى. وهناك أخطاء أخرى حصلت في «شعر». ولكن يجب أن تأخذ حركتنا بمجموعها. مجموعها كان، بنظري أنا، شيئاً جيداً. بذور «شعر» كانت بذوراً خيّرة.

كثيرون يتهمون «شعر» اتهامات شتّى. بهدلت الشعر. صار الشعر على يديها مبتذلاً. سَهَّلَتْه. فتحت طريقه لأي كان. أنا عندي ردّ على كل ذلك. كل حركة جديدة لا بدّ أن «يعمشق» عليها كثيرون كي يُعرفوا ويشتهروا. المهم ليس أن تعطى

الحرية، بل أن تعرف استعمال هذه الحرية. لقد نادينا بحرية الشاعر انطلاقاً من مبدأ هو أن الإنسان سيّد القانون، وليس العكس. انطلقنا من أن هناك نظاماً للشعر صنعه الإنسان. هل نرزح تحت ثقل هذا النظام إلى الأبد؟ للإنسان بنظرنا حق تغييره، حسب تجربته في الحياة. هذه التجربة في الحياة غيّرت هذا القانون ولكن إلى الوقت الذي ظهرت فيه «شعر» كان هناك تجديد فقط، لأن الشعراء العرب ظلّوا يعملون من ضمن القانون. يجتهدون بصدده وينوّعون عليه. يتحايلون عليه كما فعلوا في «الموشحات» مثلاً. يدخلون مواضيع جديدة مثل ما فعل خليل مطران. أغراض الشعر غيروها قليلاً. إنما في حركة مجلة «شعر» صار هناك حد فاصل بين المفهوم القديم للشعر وبين المفهوم الجديد. لم يعد هناك «تجديد»، صار هناك عمق في المفهوم. أول شيء رفضت مجلة شعر القانون القديم لا لأنه عاطل، بل انطلاقاً من حرية الشاعر. في البدء لم يكن هذا جائزاً. كانوا يقولون لك: كسرت الوزن، وهذا لا يجوز. وذاك يجوز. وإلى آخره. وأنت لا تعرف الشعر لأنك لا تعرف الوزن. هذه الأمور أُلغيت في مفهومنا للشعر. على أننا نحن لم نخترع البارود في هذه الحركة. نحن اكتسبناها اكتساباً بفعل التفاعل الحضاري. ولذلك ركّزنا على الترجمات كي نُري القارىء العربي أننا لا نكفر فانظروا العالم كيف يكتب. كان الرد علينا أن اللغة العربية لها موسيقى خاصة والأذن العربية ممَوسقة على نوتة معينة ولا تقبل نوتات الآخرين. شو ها الحكي هيدا؟ شو الأذن العربية؟

□ شوف يا أستاذ يوسف. . لكل أمّة شعرية خاصة، والتجديد الصحيح والتاريخي لا يمكن أن يتم إلا من خلال هذه الشعرية بالذات. ثمة نظام للشعر العربي وثمة اجتهادات لا أوّل لها ولا آخر في هذا النظام. ووجود النظام لا يعني الجمود والثبات، بل يعني وجود مقوّمات وقيم، وهذا أمر موجود في كل شعر وكل حضارة. الشعر بلا شك حرية ولكن النظام هنا قُصد به تنظيم مملكة الشعر وإبعاد التطفل والفوضى عنها. وأنت تعلم أن الشعر العربي قد تطوّر في كل عصر. فالقصيدة الجاهلية ليست هي قصيدة العصر العباسي أو العصر الأندلسي أو عصرنا اليوم. وهذا التطور قد تم من خلال هذا النظام بالذات وما زال يتم حتى وقتنا الحاضر. ولكن ما فعلتموه أنتم في مجلة «شعر» بإعلان الحرب على هذه الشعرية العربية لم يكن تجديداً أو تحديثاً، لقد كان عملاً تخريبياً مقصوداً. .

ـ أولاً صحيح أنه كان هناك في الماضي تجديد، ولكن ما فعلته مجلة «شعر» يتجاوز التجديد. «شعر» كان مفهومها للتجديد ـ مفهوم الإنكليزي والأميركي، والغربي عموماً. أنتم العروبيون تقولون بأن هناك عبقرية للغة العربية. أنا لا أقول بوجود هذه العبقرية. يفتوشنكو لم يقل أريد أن أكتب كما كان يكتب بوشكين من أجل المحافظة على عبقرية اللغة الروسية، بل قال إنني أريد أن أكتب شعراً حديثاً. كل شاعر حديث يكتب الشعر بلغته ولكنه يكتب شعراً حديثاً. هناك مفهوم عام للشعر الحديث ونحن تجاوزنا التجديد إلى هذا المفهوم.

□ وهل نفهم من ذلك أنه ليست هناك خصوصية أدبية لكل شعب من الشعوب؟

ـ ما هي هذه الخصوصية؟

□ إن الشعر العربي غير الشعر الروسي وغير الشعر الإنكليزي.

ـ وبماذا يختلف؟

□ بأساليبه، بطرائقه، بأشياء كثيرة تؤلف شعرية عربية هي غير الشعرية الروسية أو الإنكليزية.

ـ الأساليب والطرائق، صحيح. ولكن المفهوم واحد. لكل أمة لغتها الشعرية. هذا صحيح. ولكن مفهوم الشعر المعاصر واحد. ليس هناك عبقرية لغوية. ليس هناك أذن عربية تسمع. هناك شعرية عربية كما هناك موسيقى عربية. طيب. إنما هل نبقى إلى الأبد نسمع موسيقى عربية؟ إنني أعتقد أن مصدر الجمود هو نظرة العربي إلى لغته على أساس أنها شيء مقدّس، شيء تكلّم به الله. هذه النظرة هي العقدة الواقفة بوجه تطوير اللغة والأدب. يقولون لك: تريد أن تخرج على أوزان الخليل، فليكن، ولكن أين النغم والوزن؟ العربي لا يحب المغامرة. لا يتجرّأ. التراث العربي، في الأخير الأخير، تراث جثث. نحن نقدّس الجثة. عندما يولد لنا ولد لا نهتم به كما نهتم بالجثة. إننا لا نعرف الدفن.

□ دفن الجثث لا بدّ منه ولكن هناك أشياء حيّة في تراثنا مضى عليها آلاف السنين وهي ما زالت حيّة، فكيف ندفنها؟

ـ صحيح. الحيّ لا يدفن.

□ **أرادت مجلة «شعر» أن تجدد ولكن في عزلة عن التراث العربي. كيف تكون هناك حداثة بدون تراث وتاريخ وواقع؟**

- لم نهمل التراث العربي ولم نكن خارجه ولم نكن نقوم بدعاية للإنكليز أو للأميركان. نحن أصيلون ونقول إن تراثنا عربي ونتحدى من يقول إنه عربي أكثر منا بتراثه، بماذا أهملنا التراث العربي؟ إرجع إلى «شعر» تجد هناك مختارات من روائع التراث العربي. ثم، «ديوان الشعر العربي» الذي أنجزه أدونيس هو مشروع مجلة «شعر». لكن عندما ترك أدونيس العمل معنا في آخر سنة من عمر المجلة أخذ المشروع معه لأننا نحن أعطيناه إياه. المشروع مشروعنا نحن، والدليل على ذلك أن العقد الذي تم مع الأنصاري، ناشر المشروع، عُقد معي لا مع أدونيس.

□ **ولماذا يتهمكم الناس بأنكم منشقون؟ لماذا نفر المثقفون العرب منكم؟**

- نفروا لعدة أسباب أولاً الجديد ينفرّ، وحتى يعتاد عليه الناس لا بد من مرور وقت. ثانياً كانت هناك حملات مغرضة علينا من مجلات منافسة لنا اعتبرت أن الأمر كان بيدها ثم فقدته. ثالثاً نزعات بعض شعراء مجلة «شعر». مثلاً أنا كنت قومياً سورياً وتركت. أدونيس قومي سوري. آخرون كانوا عروبيين أو يساريين وتركوا.

□ **الكثيرون يرون أن قيمة مجلة «شعر» اليوم قيمة أرشفية لا غير. من يعود إليها غير طلاب الأبحاث والأطروحات؟**

- وهل هذا معقول؟ أنت لا ترى الشعراء الشبان يأتون إليّ في باريس ويعانقونني ويهتمون بي. هل هؤلاء من الأرشيف؟ مجلة «الهلال» موجودة ولكن مين بيحكي فيها؟ هيدا «المقتطف». ليش الكل بيحكوا بمجلة «شعر»؟ ليش إنت عم تسألني عن «شعر»؟

□ **بيحكوا لأن مجلة شعر قامت بعمل خارج على كل الأصول، من نوع كسر مزراب العين مثلاً..**

- لو كانت كذلك لما تحدّث عنها أحد. كانت ماتت. كثيرون كسروا مزارب العين وعملوا مجلات تمرّد ولم يصلوا في النهاية إلى شيء. نحن كانت عندنا جدّية.

أهم شيء صنعته مجلة «شعر» هو أنها قالت: الإنسان العربي جزء لا يتجزأ من العالم وعلى العربي أن يدخل الحضارة العالمية ويعمل من ضمنها. كيف نقف خارج

هذه الحضارة وقصائدها؟ إنها تنمو فهل نعود نحن إلى الوراء؟ كيف نأخذ السيارة الحديثة ونلعن مخترعها؟

□ تريد أن تقول إنكم في مجلة «شعر» فعلتم كل ما فعلتم لمصلحة العرب والثقافة العربية؟ هل تصب كتاباتكم وكتابات أركان مجلتكم في خدمة الثقافة العربية أم في خدمة الشعوبية؟ هل اللهجة المحكية التي تدعو لها منذ سنوات لمصلحة اللغة العربية أم لمصلحة دفنها؟

ـ أنا شعاري هو تحديث اللغة العربية على الصورة التي كتبت فيها «الولادة الثانية». شعاري هو خدمة اللغة العربية لأنك إذا لم تحدّثها (من حداثة) تكون كمن يفضل ركوب الحمار على امتطاء السيارة أو الطّائرة. تحديث اللغة العربية ضرورة قصوى من أجل إطلاق العقل العربي من عقاله. تحديث الشعر بالنسبة لتحديث اللغة شيء سطحي جداً لذلك في آخر عدد صدر من مجلة «شعر» قلنا إن من جملة الأسباب التي دفعتنا لإيقاف «شعر» هو «الاصطدام بجدار اللغة». من يومها فهمت أن الحداثة لا تكون إلا بلغة حديثة. اللغة الحديثة هي اللغة المحكية. لما ذهبت إلى كامبردج. قابلت الناقد الإنكليزي المعروف «ليفيس» الذي كان وراء شهرة إليوت. زرتُهُ في كامبردج. في مكتبه، وأمام موقده نظر إليّ وقال: عندي معلومات أن لديكم مشكلة لغة. وسألني: بأي لغة تكتبون؟ قلت له: باللغة القديمة المكتوبة. قال: ألا تكتبون باللغة التي تتحدثون بها؟ قلت: لا. قال: إذن ليس عندكم أدب. (لقد رفض كل الأدب العربي). وقال لي: نحن لم يكن عندنا أدب إنكليزي إلا لما كتب «تشوسر» باللغة المحكية. الأدب الإنكليزي ولد يومها. قبله لم يكن عندنا شيء. كان عندنا أدب لاتيني ولم يكن عندنا قومية إنكليزية أو روح إنكليزية. وأضاف ليفيس: بدون كتابة باللغة المحكية لا أدب عندكم.

عندما سمعت ذلك من «ليفيس» تأكّد عندي ما كنت أقوله سابقاً «قوّاني بزيادة وضليت دافش لقدام ما هامني حدا. . بدهم يسبّوني يسبّوني. أنا بعمل الحقيقة ولا عندي مصلحة ولا عايز حداً». وعندما تكون غير محتاج لأحد تغامر وتقوى عندك روح الرغبة في الإصلاح، ودون أن تخاف من أحد. قلت لليفيس: نحن نحمل لواء حركة حداثة في لبنان. أجاب: لا حداثة ولا بلّوط. لا أدب حديث إلا بلغة محكية.

وتقرأ عزرا باوند وإليوت وسواهما، وكلهم يقولون لك: الشعر ونغم الشعر

يُستمد من الكلام المحكي: ثم محمد النويهي، الناقد المصري، كان يعرف في هذا الموضوع وكان يؤيدنا. وهو نقيض نازك الملائكة. هذا يفهم وبحدود بيئته كتب أشياء معقولة جداً.

□ **على صعيد مجلة «شعر» بالذات، وشهادة للتاريخ هل أنت أسّست المجلة أم سواك؟ قرأت أن سواك نسب ذلك له.**

ـ بدّك الحقيقة؟ الحقيقة هي أنني أنا الذي أسّست مجلة «شعر» والامتياز باسمي. ولكن المجلة لم تكن لتتأسس لولا أنني تمكنت من جمع نخبة من الأدباء والشعراء. عملياً أنا أسّست المجلة وهذا معروف. أنت تقصد أدونيس. عندما جاء أدونيس من الشام إلى بيروت لأول مرة زارني في منزلي. قبل ذلك كان هناك اتصال به بالواسطة على أثر نشر قصيدة له اسمها «فراغ» في جريدة بالشام قرأتها وأنا في نيويورك. حركة التحديث كانت قد نشأت في العراق: فكفكة البيت والبدء بالتفعيلة. إذا قرأت «هيروديا» تجد أنني في المقدمة قلت: هذا آخر كتاب أكتبه باللغة العربية القديمة وقد أستشهد بهذا الشيء صاحبك العلايلي عندما قال: يوسف الخال من أيام نوح وهو يتحدث عن المحكية..

تأسّست المجلة وعملنا نداء للشعراء كي يساهموا فيها. بعدها زارني أدونيس وقال لي: أنا أدونيس. قلت له: أهلاً وسهلاً سألني عن المجلة فأريته المواد التي ستنزل فيها. وقد قرأت له قصيدتي (الحوار الأزلي) وهي أوّل قصيدة مدوّرة في الشعر العربي. بدأنا من يومها التعاون معاً. لم يكن يومها متزوجاً. طلع على الشام وتزوّج وأخذنا له منزلاً قرب أبو طالب. لا. لم يؤسس أدونيس المجلة وإن كانت له مساهمة أساسية فيها.

(القبس)

مع يوسف الصايغ

□ في زمن التحوّلات والثورات هل ينكفىء الشاعر ويغني لذاته أو لحبيبته أم يتقدم ويكون له دور في المصائر، كما كان لآبائه في القديم؟

ـ وهل الشاعر إلاّ جزء من الثورة والتغيير؟ وهل للشعر إلا أن يكون في طليعة العوامل التي تطمح إلى تغيير الإنسان وتغيير الكلمة وتغيير الشجرة وتغيير العصافير بحيث تبدو دائماً متجددة وأكثر قابلية لإسعاد الإنسان في حياته الطويلة والشاقة؟

أنا لا أعتقد أن الشاعر يلتحق بالتغيير، بل أعتقد أن الشعراء والفنانين بشكل خاص، بسبب قدرتهم على التحسّس والتخيل، هم المؤهلون للتبشير بالتغيير والدعوة إليه. ولنستعرض تاريخ الشعراء والفنانين، سنرى أنهم هم الذين فتحوا حتى للعلم مجال العمل بأن سبقوه في الخيال فجاء العلماء وحققوا له ما أراد. ألم ترَ أن الشاعر هو الذي خلق الجناحين للإنسان وجعله يطير. والفنان العراقي القديم ألم يضع للثورة جناحين وأعطاه وجه إنسان؟ الآن نرى ثيراناً كثيرة تطير، ثيراناً من حديد أو من طاقة نووية وتفعل ما تشاء وتقطع المسافات. ألم يحلم الشاعر بسعادة الإنسان، بعالم سعيد، وبجنان من السعادة فجاء الفلاسفة من بعده والمفكرون وحاولوا وضع هذا الخيال الجامح في أُطُر معيّنة، في فلسفات معيّنة، في مفاهيم اجتماعية وسياسية معيّنة؟ إن الشاعر هو الذي يبدأ بالتغيير، يبدأ فيغيّر، أول ما يغيّر نفسه ولغته، ثم يغيّر كل ذلك من أجل أن يغيّر رؤياه للعالم. رؤياه الآن، ورؤياه التي تتخطى الواقع إلى مستقبل يبدو له أنه الأسعد. ألم يتحسّس الشاعر واقعه، وكان من خلال تحسّسه هذا أكثر تأهيلاً لتجاوز هذا الواقع والتبشير والدعوة والصراع من أجل تغيير هذا الواقع؟ ألم يكلف الشعر، ورغبة الشعر في التغيير، الشعراء الكثير من العذابات؟ كانوا يستقبلونها بتلذّذ واضح وماشوسية حقيقية نجم عنها هذا الإبداع الشعري.

أعتقد أن الشاعر هو الذي له شرف الدعوة إلى التغيير، فإذا كان كل ذلك

صحيحاً فإني أطمح حقاً أن أكون ضمن هذه القافلة السعيدة المعذّبة التي تحاول أن تطمح إلى أن تغيّر. والحكم على هذا، سواءً في شعري أو في شعر الآخرين، هو ما الذي دعا إليه هذا الشعر واستطاع أن يحققه من الطموح للتغيير، أو وضع صيغة للتغيير، ابتداءً من الشاعر نفسه ومن القصيدة نفسها انتهاءً بالكون كلّه والعالم. أيكفي ذلك؟

□ وأين أنت الآن كشاعر؟

- في شعري حاولت دائماً ألّا أكون أسير نفسي، أي بمعنى ألّا أبقى مقلّداً لما أنجزتُهُ. وأعتقد أن هذه مهمة أساسية وصعبة أمام الشعراء. ما إن يحقق شاعر إنجازاً ما حتى يسقط في إنجازه، فيعتاده، فيحبّه، فيألفه، فيصبح سهلاً عليه، فتغريه السهولة، ويغريه إعجاب الآخرين بما حقق، فيسقط في نمط شعره ويبدأ يقلد نفسه. أنظر هناك الكثير من الشعراء الذين يقلّدون أنفسهم بحيث لا يمكنهم تجاوز ما حققوه. أنا لا أحتمل نفسي. أكتب القصيدة فما إن أنتهي منها حتى أجدها بعيدةً عني لا تشبهني. لا تشبه ما عندي. فأظلّ معوّماً في الرغبة في أن أقلّد ما كتبته لأنه سهل وأن أتجاوز ما كتبته لأنه صعب وأفشل حيناً وأنجح حيناً، لكني أبقى في نغمة هذه الحاجة إلى تغيير قصيدتي لأنني واثق من حقيقة كوني أتغيّر، وهذا قانون كوني. ليس ثمة من ثوابت إلّا ما هو ساكن، والساكن، كما تعرف، ميت وجماد.

من هذا المنطلق انتهيت يوماً إلى ما عُرف عني من القصيدة الطويلة. ربما يبدو لي أنني حققت شيئاً في هذا السبيل وربما بدا ذلك للنّقاد أيضاً. ويتجلى هذا خصوصاً في مجموعة «اعترافات مالك بن الريب» التي هي خمس قصائد طويلة يكاد يكون موضوعها واحداً، إلى أن جاء يوم وجدتني ضجراً من هذه القصائد، ضجراً لكثرة ما كرّرتها وكرّرها النقاد وكرّرها الذين أعجبوا بها، وكرّرها الذين سقطوا في تأثيرها، فإذا بي في مناخٍ مملّ من نمط أخوي، ونمط من الاستعادات، ونمط من التناول فتوقفت. أحسست أنني لا أحب هذا النمط من الكتابة، ولا أطيقه.

من خلال تأمّلي وجدت أن في قصيدتي الطويلة قصائد كثيرة، مقاطع قصيرة هي في حقيقتها قصائد، فملت إليها أكثر لأنها كانت أكثر تعبيراً عن نفسي. وحاولت. أسميته تغييراً في نمط الكتابة ووجدتني أكثر تحمساً لهذا النمط رغم أنه أيضاً لم يكن يستوعب ما أريد قوله.

في البدء حاولت تجاوز لغتي التي كانت تهتم بالاستعارة والبلاغة إلى حدّ ما، فتشبثت باللغة البسيطة التي لا افتعال فيها. وهذه قصيدة أردّدها دائماً وهي من قصائدي الأخيرة، أقرأها لك لترى أنني لم أعد أطيق اللغة، اللغة الفنية بمعنى البلاغة. القصيدة قصيرة جداً تقول: «خمسة أشخاص في الباص/ نزل الأول قرب الميدان، نزل الثاني قرب كنيسة أم الأحزان، نزل الثالث والرابع قرب الجامع، الخامس وحده ظل يدور مع الباص، من دون خلاص». هنا تنتهي القصيدة. هذا نوع من الشعر إذا كنت موفقاً فيه يفتح أمام الشاعر طاقات لا تعتمد اللغة وحدها، إنما تعتمد ما أسميه أسلوب السيناريو في الكتابة في لقطات متتابعة. هذه اللقطات تصورها الكلمات على قدّ ما فيها من إيحاء، ثم حين تجتمع إلى بعضها وفق نظام معيّن تخلق حالة نفسية وشعورية وشعرية كما يفعل السينمائي في المونتاج..

□ حول عدم تجاوز الذات الذي تحدثت عنه، هناك رأيان. هناك من يرى أن هذا التجاوز لا يجوز أن يمحو الخصوصية والأسلوب، وهناك من يجنح إلى التطرف فيرى أن التجاوز ينبغي أن يكون حدّياً وتاماً، كالحيّة التي تخلع قشرتها تماماً، أو جلدها. ألا ترى أن على الشاعر أن يبقي في شعره ملامح عامة دائمة تدل عليه؟

ـ أنا رأيي أن على الشاعر أن يقاوم نفسه وعادته لكي يخرج من جلده أولاً، ولكي يبحث في نفسه ثانياً. إذا استسلم الشاعر ورأى نفسه مرة واحدة، وتعامل معها مرة واحدة فمن أين له أن يعرف أعماقه؟ ثم إذا كانت حياة الشاعر مليئة بالتغيير، فلماذا لا يتغير معها شعره؟ إذا كانت الحياة مليئة بالتغيير، فلماذا لا يتغير الشاعر؟ لنقرأ تاريخ أي من الشعراء، سنرى أن هناك شعراء فقراء، إذا صحّت التسمية، في حياتهم وعلاقتهم بأنفسهم، وفي علاقاتهم بإنجازاتهم الشعرية وفي علاقاتهم بالحياة. هؤلاء الشعراء كثير منهم موجودون في الساحة الأدبية ولكن ماذا يقول شاعر منهم؟ ربما يقول قصيدة أو قصيدتين، فمن أين يأتي بالقصيدة الثالثة؟ سينسخ من قصائده التي نجحت لهذا السبب أو ذاك، ويعود فيكرر كما يفعل رسام نجح في لوحةٍ ما. تراه أسير لوحته التي نجح فيها. وكما يفعل روائي يكتب رواية متميزة ثم يقع أسير هذه الرواية. لكن الشاعر إذا كان ملولاً ستجده لا يحتمل نفسه، سيحاول أولاً أن يقاوم نفسه ويقاوم عاداته. إنسان يستيقظ صباحاً يومياً من الساعة العاشرة، يتناول إفطاره

يذهب إلى العمل ويعود إلى البيت. الإنسان اللاشاعر يسقط في قوة العادة فيبرم أو يضجر ويثور عليك إذا حاولت أن تخرجه عن هذا النمط الذي ارتاح إليه، والذي يدور حول نفسه مليئاً بالرتابة وللدوار لذة وللرتابة أيضاً لذة يعرفها الكسالى.

أما الشاعر الملول فهو لا يستطيع أن يأتلف أو يتآلف مع نمط واحد. إنه يريد التغيير. لقد قلنا في البداية إنه يريد التغيير، فإذا لم يبدأ بتغيير يومه ونفسه ومن خلال ذلك كل أدواته وعاداته الشعرية فكيف سيكون مغيراً؟

□ ولكن هل هذه الثورة الثقافية التي تدعو إليها الشاعر، أو التي ينبغي أن يمارسها، ألا تعتقد أنها تخور مع الوقت؟ يتعب الشاعر من ثورته فيخلد إلى الدعة والمألوف؟

ـ قطعاً يتعب الشاعر وقد ينقطع. والانقطاع هنا هو بمعنى الانقطاع عن الحياة. كثير من الشعراء والأدباء والفنانين توقفوا عن العطاء مع الوقت. قضية تغير النفس قضية موجودة في الحياة، الاكتفاء، عدم الإحساس بالقلق، يطمئن الشاعر، فإذا اطمأن وقعت الكارثة.. هناك من يتعب وهناك من لا يتعب. والأمر يعتمد على الطاقة الداخلية في الفنان، في جوهر الكائن الحيّ.

□ يخوض العراق منذ سنوات حرباً ضارية. كيف كانت ردود الفعل عند الأدباء والشعراء العراقيين؟ ما هو رأيك بالنتاج الثقافي الذي نتج عن هذه الحرب؟

ـ كأي ظاهرة في الحياة ستجدُ لها ردود فعل متباينة. هناك رد الفعل السريع، هناك رد الفعل المتعقل، هناك رد الفعل الذي يحتاج إلى وقت للتأمل. والحرب أعطت ردود فعل في مجال الشعر وفي مجال الأدب والفن بهذا المستوى والمقدار.

ما هي الحرب؟ هي حالة شاذة للحياة، وهي موضوع شعري. هي في الأساس موضوع شعري من جميع النواحي. الحرب هي موضوع شعري لأنها حالة مرفوضة. من الناس مَنْ يريد لولد أو لولدين أو لشعب أن يعاني هذه المأساة، مأساة الدم والتضحية، ومن الشعراء. مبدئياً الحرب حالة مرفوضة للإنسان. يتمنى كل إنسان، وكل شريف، ومن بينهم كل الشعراء، أن يخلو العالم من الحروب. هذا موضوع أوّلي. ثانياً الحرب تصبح لا بدّ منها حين يكون لها مدلول اجتماعي ونفسي، وشعري حتى. يعني ماذا يفعل الشاعر وهو يرفض الحرب مبدئياً في بلد يعاني العدوان؟ هل

يقـول لا ، أنا ضـد الحرب ، إذن لا تحـارب أيها العـراقي لأني لا أحب الحرب؟ الحـرب مرفوضة في هذه الحالة. الآن زادت الأمور تعقيداً. زاد الموضوع تعقيـداً أمام المنـظور الشعري. فعلى الشاعر المنتمي لوطنه، والواعي لمسؤوليات هذا الوطن، أن يفهم أن هذه الحرب التي كان يرفضها كمـطلق حالـة شاذة ومعـادية للحيـاة، أن يفهمها الآن عـلى العكس. إنه يجب على العـراقي، أو على المـواطن الشريف، أن يحارب لأن حـربه هـذه تشبـه أي حـرب ضـدّ وبـاء، أو ضـدّ التخلف أو الجهـل، أو ضـد أي شيء من هـذا القبيـل. إذن عليه أن يـلائم بين هـاتين الحـالتين وعليـه أن يعاني مشكلتـه الإنسانيـة العميقة. إن الحرب يموت فيها الإنسان، ثم عليه بعد هذه المعاناة أن يقبـل الحرب لأنها الصيغة الوحيدة للحياة، باعتبارها الدفاع عن القيم. وهذا هـو الانسجام الثـاني. ثالثـاً يعاني الشاعر في حالة كهذه بمقـارنة نفسـه بالمقـاتل. مـاذا يفعل الشـاعر عنـدما تقـوم الحرب وعندما يؤمن بأن هذه الحرب التي يخوضها هي حرب عادلة وأن ما فرضه عليه عدوه هو الظلم بعينه. ماذا يفعل؟ هل يكتفي بكتابة الشعر؟ هنا التناقض. أم يحمـل السلاح ويقاتل؟ لأنه كإنسان مدعوّ لأن يقاتل. فكيف يقاتل وهـو ليس مقاتـلاً؟ يقال له إن شعرك هو سلاحك لكنه حين يتأمل المقاتل ومعاناة المقاتـل يرهب أيضـاً ويخاف وقد يستصغر نفسه وقد يتعب من أجل الانسجام مع نفسه، من أجل أن يتشبه بـالمقاتـل باعتباره في أرقى حالة شعرية وبين أن يشبه نفسه باعتبـاره في أقل الحـالات القتاليـة، وهو قاعد في المدينة والمقاتل يقاتل وينزف دماً وهو ينزف شعراً. كيف يمكن قبول هذه المعادلة بسهولة؟ سوف يقع في التناقض، عليه أن يحل هذا التنـاقض. قد يصيبـه هذا التناقض بالعيّ فيسقط لأنه لا يحترم الكلمة. في الوهلة الأولى يحسّ أن هذه الكلمة لا تشبه الطلقـة، لا تشبه الـدم الذي ينـزفه الإنسـان في المعركـة. هذا تنـاقض ثالث عـلى الشاعر أن يحلّه.

الحرب قلنا إنها حالة طارئة وحالة شعرية لأنها حالة حادّة فهي قريبة من التأثـير الشعري وتباين التأثير مع الشعر. حسناً. هل تشبه قصيدة عن الحب اعتـاد الشاعـر أن يكتبها إذا أحبّ فتاة أو إذا أحب موضوعاً، هل يشبـه التعبير عن هـذه الحالـة التشبيه عن حالة الحرب؟ ليس للشاعر تجربة من هذا النوع فهو يبدأ يستخدم خبرته السـابقة في الحياة، الحياة غير المحاربة للتعبير عن حـالة محـاربة وهي لا تصلح. إذن سيقـع في تناقض جديـد. كيف يعبّر بلغـة لم تكن مهيأة للحـرب عن الحرب؟ إذن فعليـه أن يعيد

النظر في أسلوبه، في مفرداته، في خبرته، في كثير من القضايا التي كان قد ألفها قبل أن تأتي الحرب وهذه أيضاً ليس من السهل التعامل معها.

كل هذه المشاكل هي مشاكل شعرية، وكل هذه الأنماط من المشاكل عاناها الشاعر العراقي بمستويات مختلفة تبعاً لوعيه. كان على الشاعر أولاً أن يحلّ قضية أسياسية، أن يكون مع الحرب أو ضدّها، أن يقف مع شعبه أو ضد شعبه. كيف؟ هناك حرب، أنا مؤمن بأن على العراقي أن يخوضها، إذن فعليه أن يكون سياسياً. ليس شعرياً فقط، لأن هذا موقف سياسي. أو أن يكون ضد الحرب، فعليه أن يكون جريئاً بنفس المستوى وأن يقول كلمته.

من هنا وجد الشاعر نفسه في ظرف جديد، إما مع أو ضد. إذ ليس هناك موقف حيادي في موضوع كهذا، ولهذا عليه أن يتكلم، أن يقول شيئاً، وأن يقوله شعراً أو يخون مواهبه، فإذا لم يقله سقط في التناقض.

من حيث الجودة الفنية، هذا النتاج لشعرائنا هو كأي نتاج في أي ظاهرة. في قصائد الحب هناك الكثير من القصائد التافهة، وهناك عدد قليل من القصائد المبدعة. هذه تعتمد الكم دائماً والنوع. ستجد في شعر الحرب عندنا الكثير من الكمّ. كمّ هائل، ولا بأس. شيء طبيعي جداً أن ظاهرة واسعة وحادة يستجيب لها الجميع وفق المقدمات التي طرحتها. طبعاً يستجيبون لها كلّ حسب خبرته، وكلٌّ حسب قدرته، وكلٌّ حسب وعيه، وكلٌّ حسب تفرّغه وإخلاصه لموهبته وإخلاصه لموضوعه. وطبيعي في هذا المستوى، أن تأتي القصائد أو المحاولات متفاوتة حسب كل ما ذكرته سابقاً.

ماذا فعل الشاعر عندنا وقد جاءت الحرب؟ قلت لجأ إلى خبرته، ثم إلى الخبرة التراثية. رجع إلى شعر الحرب في التراث العربي. فماذا وجد فيه؟ وجد فيه بطلاً هو سيف الدولة مثلاً. المتنبي عندما يذكر الحرب لا يذكر الجيش ولا المقاتلين، إنما يعطي صفات ملحمية بطولية لبطل فقط. لا ترى في شعره مقاتلاً، ولا تحسّ فيه دور المقاتلين. هناك المبالغة. المتنبي عندما يصف سيف الدولة، وأي شاعر قديم، تجد تطبيقاً لمقولة أعذب الشعر أكذبه. كان الشاعر يميل إلى التهويل والمبالغة. هذه كلها معطيات أعطاها شعرنا في الحرب وهو شعر قليل، رغم أن فيه جوانب إنسانية كثيرة وجوانب بطولية كثيرة. هل كان هذا كافياً كعدّة للشاعر الحديث الآن لكي يتعامل مع

الحرب؟ هذا هو شعرنا التراثي. ليس عندنا شعر حرب في شعرنا الحديث. لأنه ليس هناك حروب عند العرب. أطول حرب هي حرب الأيام الستة. هذه حرب السنوات السبع وليس حرب الأيام الستة وكل الحروب التي جرت في المنطقة العربية كانت حروباً منكفئة. في مدّة قصيرة، إذا بنا وقد استبحنا، أو انتكسنا، وما إلى ذلك. هذه الحياة لم تعطِ مستوى شعرياً يمكن التعويل عليه والبدء منه. إذن ماذا يفعل الشاعر؟ عليه أن يبدأ من جديد. منهم من بدأ من التراث، ومنهم من بدأ من البكائيات العربية الحديثة، ومنهم من تأمل، أو سكت. لم يستجب بسرعة. والجميع كانوا يحملون شرف المحاولة. مع هذا سوف تجد بين هذه النماذج نماذج صالحة لأن تُسمّي الشعر الأمثل للتعبير عن حالة الحرب، بل الحقيقة ليس عن حالة الحرب، بل عن الحياة وقد تغيّرت بسبب الحرب، إن الحياة العراقية في حالة حرب.

□ أخذت قضية الشكل حيزاً من اهتمام المعنيين بالتحديث. بعضهم رأى أن قصيدة النثر هي الحل. ما هو الحل عندكم؟

ـ قبل مدّة سمعت أن هناك مهرجاناً للشعر، ليس المربد، أو فلنقل المربد، عندي قصيدة اسمها «الشعر عذاب». كنا في أحد المرابد ومطلوب منا أن نكتب قصيدة، وكنا ثلاثة شعراء لم نكتب قصائدنا. من أين تأتي بالقصيدة حين لا تريد أن تجيء؟ أنا وبلند وخليل خوري في غرفة واحدة في جزيرة السندباد، في بيت واحد وأيام المربد بادئة ونحن مطالبون بقصيدة. صدّقني ثلاثة شعراء ينطحون الحيطان ولا تأتي القصيدة. وواحد منا يضحك من الآخر، أو يبكي للآخر. أنا لم يفتحها الله عليّ إلا أن أقول هذا الاعتراف: إعتراف الليلة بين يديكم أن الشعر عذاب. لماذا الشعر؟ لماذا هذه الحالة الغريبة؟ إنك يجب أن تكون حرّاً، وفي نفس الوقت مقيداً بوزن وقافية، ومقيداً بمعنى. أحياناً يبدو لي أنني لا أريد الوزن. لا أريد الوزن. لماذا لا أقول كلاماً جميلاً بدون وزن؟ ألا تكفيني موسيقى إحساسي وموسيقاي الداخلية؟ أحياناً يكون هذا الكلام مُقنعاً جداً، لكن الوزن مُغْرٍ، والإيقاع مُغْرٍ. هذه كلها مشاكل بقيت مع الشعر منذ ولد، وستبقى معه إلى أبد الآبدين. هناك قصيدة وهناك لا قصيدة. أنا أهتز للكلام المبدع، موزوناً كان أم غير موزون، مقفى أم غير مقفى، وأتمنى لو كنت أستطيع أن أتخلص من سحر الوزن والقافية، لكتبت قصيدة النثر. وقد كتبت هذه القصيدة في مطلع الخمسينات ونُشرت في مجلة «شعر» ولا يعرف بها كثيرون

ممن ينقدون ويتحدثون عن قصيدة النثر، اسمها «شمّة أفيون»، وهي قصيدة نثر طويلة. كنت أحب هذا النمط من الكتابة إلا أن الوزن استطاع أن يجتذبني. ثم لا تنس أن لنا تراثاً في قصيدة النثر. جلجامش هي قصيدة نثر. هذه القصيدة موجودة في تراثنا، فلماذا نتردّد نحن في قولها؟ إذا كانت قصيدة النثر مؤثرة أكثر من قصيدة الوزن، فمن حق الشاعر أن يلغي الوزن. أليس من حق الشاعر أن يأتي بمقاطع نثرية أحياناً في قصيدته؟ فلماذا لا يحق له أن يكتب قصيدة نثر كاملة؟ أتمنّى أن أعود الآن إلى قصيدة النثر.

هناك قضية سياسية في مجلة «شعر»، وهذه نظرة للذين بدأوا بقصيدة النثر، وربما يرى البعض أنها لم تكن صافية كفايةً، أو كانت تستهدف أشياء أخرى. ولكن هذا شيء آخر.

(القبس ٤/٥/١٩٨٩)

حوار آخر مع يوسف الصايغ

□ ما الذي يدفع الشاعر إلى التجديد؟

ـ الشعر كما تعرف ليس مجرد أوزان وقوافٍ نجدّد فيها. الإحساس بالحاجة هو الذي يدفع إلى التجديد، وليس مجرّد الضيق بالوزن والقافية، انسياقاً مع الجدّة في الحياة. هناك دواعٍ للحياة تجعل الإنسان بدءاً يستبدل ملابسه، وقد يستبدل أفكاره، ويستبدل مع هذا الشعر، وكل الظواهر الأخرى التي هي انعكاس لحاجة حقيقية في الحياة.

خليل مطران وكل جماعة التجديد الآخرين: الزهاوي، جماعة أپولو، العقاد والمازني، كلهم جاؤوا في أعقاب قرن من التخلف الشعري.

إننا نحتكم إلى قضية الحاجة إلى التجديد. التجديد ليس هواية أو بدعة. التجديد هو استجابة لحاجة معروفة ومفهومة يتحسّسها الإنسان فيضطر إلى التجديد، كما يجدد منزله، أو ملابسه.

ما يحدث الآن ليس مجرد استجابة إلى الحاجة. أنا ألاحظ من مجمل دراستي للظواهر الشعرية في المنطقة العربية، وربما عندنا، أن هناك إحساساً بحاجة، لكن التعبير عن هذه الحاجة يتخذ شكلاً مستعاراً ينبهر أو يلحق أو يستفيد مما فعله سوانا من الشعراء. نحن مثلاً نرى أن نموذج الشعر الأجنبي هو النموذج الطاغي، ومنه نتعلم التجديد. وهذا ليس منطقياً. قد يجدد المرء في منزله بناءً على المناخ الذي يعيش فيه، يضع بيتاً يلائمه فنقول إنه جدد في شكل العمارة، في المنزل، أو في الملابس، وكذلك في الشعر. فهل ينطبق البيت الذي يصنعه أوروبي مثلاً على ما نحتاجه نحن؟ ربما لا. وفي الأغلب لا.

المشكلة هي أننا بقوة تأثير الحضارة الغربية انبهرنا بكل ما في هذه الحضارة، وبدا لنا لوهلة أن هذا التجديد الذي صنعه الأوروبي يصلح لنا في كل شيء.

ربما التجديد في الآلة أو في التكنولوجيا يمكن استعارته، ولكن لا يمكن استعارة النموذج الشعري. هل يمكن استعارته ونقله كاملاً كما ننقل هندسة مصنع أو هندسة بيت؟ أنا أعتقد لا. والخلل هو هنا.

شعراؤنا الحديثون كانوا من دون شك متأثرين بالنموذج الشعري الأوروبي، وسيبقون إلى زمن متأثرين بهذا النموذج، بمفهوم الأوروبي للشعر.

الشعر ثقافة بلا شك، والثقافة أيضاً هي استجابة لمتطلبات، وهي في الوقت نفسه تاريخ. ليس هناك ثقافة مقطوعة. نحن لا نستطيع أن ندّعي أننا استعرنا الثقافة فجأة. نحن في القرن العشرين ولذلك نحن معاصرون لأننا نتبنى محضر التجربة الأوروبية في الفكر وفي الفن.

الآن نحن لو كنا مخلصين في وعينا لمتطلبات حالتنا الراهنة لعلمنا بأننا لسنا مقطوعي الجذور، وأن ما خرجنا منه ليس خارجاً عنا أو مقطوعاً عنا. نحن مدينون له بهذا الشكل أو بذاك حتى فيما هو متخلف. لكن في جوهر ما تركناه خلفنا الكثير من الأشياء الصالحة باستمرار، ما دمتَ قد استعرت الكلام عن المنزل والعمارة، وأن في عمارتنا القديمة ما يغنينا لأنها كانت تستجيب لهذا الحد أو ذاك، لظروف البيئة التي نعيش فيها.

مشكلة الشاعر العربي الحديث أنه منقطع عن الحالة التي هو فيها، وما يزال يضع التجربة الأوروبية نصب عينيه فهو يفتقر إلى الخصوصية، يفتقر إلى الملامح الخاصة التي بدونها لا يكون الشعر شعراً مهمّاً لأنه عندها سيكون نسخة من تجارب شعراء آخرين ليسوا شعراءنا.

أعتقد أن هذه هي المشكلة، هذه المشكلة أدّت إلى أننا لا نجدّد بالمعنى التجديدي الصحيح. لم نجدد قياساً على حاجتنا، إنما جدّدنا تقليداً، ولهذا فقدنا الخصوصية..

□ وهل تعتقد أن تجديد الشعراء الروّاد ومن لحقهم من أجيال أخرى قد استنفد نفسه أو أغراضه، وأن هناك أسئلة جديدة للتجديد في الوقت الراهن؟

ـ أنا أعتقد أن السيّاب هو أكثر الرواد إخلاصاً لقضية التجديد بالمعنى الذي أتحدّث عنه. لم ينبهر السيّاب ذلك الانبهار الأعمى بالشعر الأجنبي. لم يفقد

خصوصيته يوماً، إنما حاول أن يتفاعل مع الجديد دون أن ينقطع عن محليته. ما هو العيب في المحلي؟ ما هو العيب في كل طاقات الشعر العربي القديم؟ الشعر العربي القديم مليء بالطاقات. هذه الطاقات في مجملها قد تكون، كنموذج، غير صالحة، لكنها تتضمن الكثير من الخصائص المهمة التي تجعل شعرنا شعراً خاصاً وتجعله عالمياً في النتيجة. مشكلتنا مع العالمية أننا لسنا خصوصيين.

إن شعرنا القديم ربما لم يصلنا بشكل كافٍ. وصل إلينا الشعر الذي كان يُسَجَّل لمصلحةٍ ما، لمصلحة خليفة، أو لمصلحة جهة من الجهات. وكان فيه من الخطابة الكثير، ولكن كان فيه أيضاً من الشعر الإنساني العميق. أنت لا تستطيع أن تنسى ما فعله المتنبي في القرن الرابع الهجري، ولا حتى الشعراء الصعاليك، ولا حتى الشعراء الجاهليون. هناك تجارب عظيمة سابقة. إذا أحسنّا التأمّل في ما أنجزه السابقون، وأحسسنا وعي التجربة العالمية، فإننا سنصل بالتأكيد إلى الحالة التي تجعل من الشعر حالة حضارية.

هذا أيضاً يذكّرنا بأن الشعر لا ينمو وحده ولا يتجدد وحده. ليس هناك شاعر يقعد في غرفة ويجدد. الشاعر يجدد في الحياة. ونحن بسبب اعتمادنا على التجربة المستعارة انعزلنا عن مناخنا وعن جمهورنا وانحسر الشعر ففقد الحيوية الحضارية التي كان يمارسها قبل ثلاثين عاماً. أنا عراقي وأعرف ماذا كان يفعله الشعر العراقي، قصيدة واحدة للجواهري أو لسواه كانت تهزّ الناس. الآن مجموعة قصائد ومجموعة دواوين ومجموعة شعراء لا يملكون أي تأثير. . ماذا حدث ولماذا؟ لماذا عزلة التجربة التي نقدّمها؟ عزلة التجربة هي بسبب وعينا غير الدقيق للتجديد. ماذا يفعل الشاعر حين يقف في قاعة، أو حين ينشر ديوانه ولا يبتاعه أحد؟ إنه لا يتجدد. التجديد ليس عملية داخلية فقط، إنه عملية اجتماعية وحضارية وثقافية وظواهرها مجموعة عوامل ومن جملتها التفاعل مع المحيط.

قلنا إن الشعر القديم فيه الكثير من الخطابة والصوت المرتفع لأن الحياة كانت مفتوحة والهواء كان طلقاً. كان الهواء نقياً ومفتوحاً وكان باستطاعة الشاعر أن يصرخ. الآن ليس هذا ممكناً، وإذا أمكن فسوف يكون شيئاً مملاً، إذ لا وقت عند الناس لسماع الشعر ساعات طويلة. هناك التكنولوجيا وما أحدثته. هذه الطاقات التي هي طاقات احتكاك وطاقات إعلام وطاقات ثقافة، لو استطاع الشعر أن يجد طريقه

إلى التلفزيون مثلاً، بعرض جديد، وبفهم ووعي جديدين، كما أسلفنا، لاقـترب من الناس أكثر.

التلفزيون لا يريد الشعر لأنه يدرك أن الشعر ليس شعبياً أو جماهيرياً. إنـه ليس مادة مهمة إلا إذا كان ينظر إلى الشعر كما لو أنه جزء من الثقافة، فيعطي للشعر ساعة في الأسبوع، ولا يعطي. أنا لا أعتقد أن تلفزيوناً عربياً يعطي للشعر ساعـة في الأسبوع أو ساعتين، وهذا أمر له مدلولاته.

لو أمكن للشعر أن يستعيد مهمته لفتح له التلفزيون نفسه.

□ ولكن طموح الشعراء كبير، فهم يقولون إنهم سيغيرون العالم مثلاً..

ـ إنـه طموح مشروع وليس محـرماً عـلى الشاعـر أن يغـيّر العـالم، أو يسعى إلى تغييره. ولكني لا أؤمن بهذا. الشعر يساهم إلى حد وعلى مستوى وعيه ومستوى قدرته في عملية التغيير. أنا أسأل: هؤلاء الشعراء المجددون الآن كم غيّروا؟ أنا أعتقـد أنهم لم يغيّروا شيئاً لأنهم غير مؤثرين. كيف يغـيّر شاعـر لا يوزع أكـثر من ألف نسخة ربّمـا؟ أنـا لا أعتقد أن هنـاك شاعـراً عربيـاً يـوزّع أكـثر من ألف نسخـة من ديـوان لـه. إذن من أين التغيير؟ إذا كان الناس لا يقرأون شعر شاعر ولا يحفظون شعره، كيف سيغيّر هذا الشاعر العالم؟ ربما في المستقبل وعندما يكتشف الناس هذه الدواوين..

الشعر ليس مجرّد حـالة فكـرية بقـدر ما هـو أيضاً حـالة اجتـماعية. فـلا بأس، ومنطقي وجميل جداً أن يستخدم الناس الشعر. وهذا يقودنا إلى الأغنية. الأغنيـة هي حالة ثقافية وحضارية وشعرية. من هم الذين يؤلفون الأغاني في المنطقة العربية؟ إنهم غالباً من الشعراء غير الكبار، غير المعروفين، بل الشعراء الذين على «قـد حالهم» كـما يقال، وهم لا يخدمون الشعر، بل الأغنية. أنا أتمنى أن تُغنى قصائدي ويرقص عليهـا الشباب. لماذا لا؟ هذا مدخل آخر للتغيير والتأثير والتفاعل مع الناس.

□ ألا ترى أننا إذا غيّرنا في الطـرائق والأساليب الشعريـة نلج مدخلاً حقيقياً إلى قلب الناس؟

ـ أنـا أؤمن أنّ هناك شعـراً وأن هناك نـثراً ولا عبرة أسـاسية للوزن والقـافيـة. الـوزن هو من بعض الخصـائص الشعريـة. الموسيقى هي بعض خصـائص الشعـر، وليس شرطاً أن يكون الوزن والقافية هما المقوّمين الأساسيين للشعر. قد يكون الكلام

المنثور أجمل من الكلام الموزون. هذه ليست قضية وزن وقافية فقط، إنها قضية وعينا بحاجتنا نحن الشعراء للتعبير والطريقة الأمثل والأجمل. والأكمل لإيصال ما عندنا إلى الناس. أنا ضد القصائد التي لا تصل إلى الناس. هناك عوائق كثيرة بيننا وبين قرّائنا وسامعينا، ناجمة عن غرابة أساليبنا وغرابة النظرة إلى الشعر. وقد قلت إن هذا من سبب علاقتنا بالنموذج الشعري الأجنبي الخارج عنا. خذ مثلاً قضية العامية والفصيح. عاميتنا هي لغة العواطف. نحن نحب بالعامية ونختصم بالعامية. ثم إذا جئنا إلى الشعر نسينا هذا التعامل المليء بالحياة اليومية وذهبنا إلى لغة أخرى، نترجم ربما من العامية إلى الفصيح حتى نكون شعراء..

هذه مشكلة أخرى من المشاكل. أنا حاولت أن أحلها بالاقتراب ممّا هو مفردة عامية. المفردة العامية هي مفردة أكثر غنى من المفردة الفصيحة الفصيحة. في العامية الكثير من الكلمات الفصيحة، لكن لأنها عامية ترفّعنا عنها. لأنها استعملت في العامية ترفّعنا عنها. مع أن هذه المفردة هي أغنى من المفردة المعزولة وغير المستخدمة في الحياة. نحن نتكلّم لغة عربية أكثرها فصيح، لكن تركيب العامي يختلف عن تركيب الفصيح واختلافه ناجم عن الطريقة في الكلام. فيه اختصار، فيه خطأ، فيه تقديم وتأخير، وبذلك يختلف عما في اللغة الفصيحة القديمة التي جمدنا عليها في التعامل الشعري والأدبي وهذا مما يسبب لشعرنا نوعاً من الغرابة أو العزلة أو عدم الحميمية.

(القبس ١٩٨٧/١١/٢٨)

الفهرس